Enrico Fubini

# Música y lenguaje en la estética
# poránea

Música

Enrico Fubini

# Música y lenguaje en la estética contemporánea

Versión castellana, prólogo y notas
de Carlos Guillermo Pérez de Aranda

Alianza Editorial

# Índice

Prólogo, por Carlos Guillermo Pérez de Aranda ..... 9

Introducción ..... 13

Advertencia ..... 19

Advertencia a la segunda edición ..... 21

MÚSICA Y LENGUAJE EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

I. La estética crociana y la crítica musical ..... 25
1. Croce y la música, 25.—2. La unidad de las artes y la ortodoxia crociana, 28.—3. La interpretación musical, 30.—4. La técnica y la cuestión de los «géneros», 35.—5. La estética y la experiencia crítica de la música, 42.—6. En los confines del crocianismo, 45.

II. Lenguaje y semanticidad de la música ..... 53
1. El problema del lenguaje musical, 53.—2. Técnica y lenguaje, 57.—3. La armonía como función sintáctica, 58.—4. La semanticidad de la música, 61.

III. Semanticidad y formalismo. (A propósito de un reciente ensayo sobre Bach) ..... 65

IV. Significado y estructura de la música ..... 75

V. Susanne Langer: ¿una nueva estética musical? ..... 87

VI. Temporalidad e historicidad en la interpretación musical ..... 101

VII. Gisèle Brelet y el problema de la interpretación musical ..... 117

VIII. Indeterminación y estructura en la vanguardia musical ..... 131

IX. Theodor W. Adorno y la pedagogía musical ..... 149

X. Música y sociología ..... 163

XI. ¿Individualidad o universalidad del lenguaje musical?: un binomio irreconciliable ..... 177

XII. Pluralismo o confusión en el lenguaje de la música de hoy ..... 189

APÈNDICE: Estética musical e historiografía ..... 201

Índice onomástico ..... 205

# Prólogo

*Homo homini lupus.*

(Thomas Hobbes, *Leviathan*)

A José Luis Nieto Pallás, inefable profesor de estética musical, con los más nobles sentimientos de *amicitia* por el *homo aestheticus* y de *admiratio* por el *homo theoreticus* que, armoniosamente, conviven en él.

C. G. P. de A. R.

El día 1 de enero de 1988 concluía yo el prólogo a la primera edición preparada por mí para el lector hispanohablante de las que habrían de ser las primeras obras de Enrico Fubini (según se mire, dos o tres, puesto que una de ellas fue escrita en dos secuencias temporales muy alejadas la una de la otra) vertidas a la lengua castellana para uso y consumo de miles de estudiantes de conservatorios y de universidades que, hasta entonces, carecían de un manual de historia de la estética musical en alguna de las lenguas oficiales del Estado español.

Asimismo, el día 1 de septiembre de 1989 concluía yo el prólogo a la segunda edición de tales obras con la siguiente frase: «Confío en que para esa fecha mágica que todos pronunciamos compulsivamente, ¡el noventa y dos!, esté fuera *ya* la tercera edición española de *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, así como la primera edición de alguna que otra obra *más* de Enrico Fubini en lengua castellana.» Pues bien: en el transcurso de un año, precisamente en el noventa y dos, se reimprimió por tres veces consecutivas la segunda edición del volumen número 31 de la Colección Alianza Música [1] y, pocos días antes de escribir el presente prólogo, ha salido la que es ya la cuarta reimpresión de la segunda edición.

No salió dentro del noventa y dos (como yo auguraba esperanzado al final del prólogo a la segunda edición del AM31) «la primera edición de alguna que otra obra *más* de Enrico Fubini en lengua castellana». Sin embargo, en enero de 1993 recibía el encargo de Alianza Editorial de traducir *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea,* obra que, con dos años de retraso sobre la fecha prevista por mí, ya está también editada.

---

[1] A partir de ahora, siempre que me refiera a *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* emplearé las siglas AM31.

Paso ahora a exponer qué criterios he adoptado a la hora de preparar esta edición:

1.° He completado el índice con respecto al que figuraba en la edición italiana, con el fin de facilitar la tarea de búsqueda al lector a efectos didácticos. He completado asimismo el índice onomástico.

2.° A diferencia de las técnicas de trabajo intelectual que sigue en otros libros suyos, en éste, Enrico Fubini apenas hace uso de las notas a pie de página. Por el contrario, y a pesar de lo que entorpece y lo incómodo que es, las referencias bibliográficas —cuando las da— de citas que va haciendo a lo largo de su discurso, las intercala en éste, con lo cual se ve uno obligado a interrumpir la lectura y, en consecuencia, la lectura de unos textos que no son sencillos se vuelve aún más compleja. Para facilitar, también en este aspecto la tarea al lector, he confinado todas esas referencias bibliográficas en notas a pie de página —o lo que es lo mismo: han pasado de estar escritas en letra grande a estar en letra pequeña, como coloquialmente se dice— y las he completado cuando lo he considerado recomendable.

3.° Como ya hizo con dadivosa prolijidad en el AM31, Enrico Fubini gusta de adornar su discurso —aquí también— con términos en latín, en inglés, en francés y en alemán (esta vez se halla ausente el griego), que nunca traduce él mismo. En esta ocasión, además, quizá por ser un rasgo que caracteriza a los eruditos, hace numerosas citas en francés —de frases bastantes largas algunas— dentro del capítulo VII, que, por supuesto, tampoco traduce jamás. Como ya escribiera yo en el prólogo a la primera edición del AM31, aspiro siempre a brindar unos textos que sean comprensibles por pretender que sean didácticos; siguiendo, pues, este planteamiento pedagógico, lo mismo que hago con los términos procedentes de diversas lenguas foráneas hago con las abundantes citas en lengua original extraídas de una obra de Gisèle Brelet: las doy traducidas en notas a pie de página.

4.° Cuando la nota a pie de página está ahí porque el autor así la estableció (las menos), se hace indicación de la misma con sólo el número arábigo correspondiente; las demás —aquellas en las que yo he tenido algo que ver— llevan, al lado del número, un asterisco (*). Adoptando este criterio metodológico, se simplifica la cuestión a efectos de impresión y se elimina la consabida expresión *(N. del T.)* al final de cada nota del traductor: menos ortodoxo, pero más pragmático.

5.° Si se añade alguna o algunas palabras al discurso original del autor, o bien dentro de las notas a pie de página, al objeto de hacer más comprensibles los textos, tales palabras van entre corchetes ([ ]).

6.° Con el fin de ayudar al lector, en el caso de ser estudiante, se le orienta también, a través de las pertinentes notas a pie de página, sobre dónde podrá ampliar información dentro del AM31 acerca de los temas de

los ensayos que integran el presente volumen, indicándosele capítulo, parágrafo y páginas del citado libro fubiniano a las que deberá acudir en cada momento a los efectos pertinentes.

No quiero dejar de expresar públicamente dentro de este prólogo mi agradecimiento más sincero a las filólogas doña María del Carmen Barrado Belmar y doña Olga Alcalde Rodríguez (la primera, funcionaria del Cuerpo de Profesores Titulares de Universidad y la segunda del Cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria) por su generosa colaboración cuando así se la he solicitado.

> Tengo la ambición de hacer algún bien al mundo;
> si se me otorga, ésta será la tarea
> de mis años maduros [2].

No tengo la ambición (por no ser tarea placentera), pero sí el propósito intelectual (aunque sólo sea porque en cierto título «rece» que, además, soy musicólogo: teórico) de ir dando a conocer, poco a poco, en la lengua castellana toda la bibliografía fubiniana. Ésta es la tarea que me he marcado (para aligerar karma quizá), siempre que haya músicos —y no sólo musicólogos— que manifiesten interés por conocer las obras de Enrico Fubini, cuyas contribuciones son muy dignas, sin ningún género de dudas, de semejante esfuerzo por mi parte, y siempre que esa Fuerza Superior en la que creo me permita vivir años suficientes para culminarla. Confío, pues, en que no sean seis años, sino muchos menos, los que separen la presente obra de la siguiente.

Antes de poner punto final a este prólogo y de que el lector se incursione en las sustanciosas páginas de la obra que sucede al mismo, deseo que aquél repare en un hecho significativo: justamente en 1994 y coincidiendo con su publicación en nuestro país, se cumple el vigésimo quinto aniversario del fallecimiento del filósofo, sociólogo y músico alemán Theodor W. Adorno, y es de este incisivo pensador de la escuela de Frankfurt de quien Enrico Fubini se ocupa con creces en varios ensayos de cuantos integran el presente volumen. Una espléndida ocasión, la de la efeméride señalada, se les ofrece a cuantos se animen a profundizar en la multicolor y penetrante *opera omnia* de Adorno, en la que, desde distintos frentes (filosófico, sociológico, etc.), se analiza el arte musical: en particular, la intensa problemática y las dramáticas crisis que lo han convulsionado —y dotado de un perfil nuevo— en el devenir de la última centuria, testigo

---

[2] John Keats, carta a Richard Woodhouse, del 27 de octubre de 1818, continúa en *La música de la humanidad,* selección, traducción y prólogo de Ricardo Silva-Santiesteban, Barcelona, Tusquets Editores, 1993 (Marginales, 126), p. 340.

temporal de la revolución más radical que ha sufrido el lenguaje musical de Occidente en el curso de su historia.

CARLOS GUILLERMO PÉREZ DE ARANDA

Grau de Gandía, 1 de septiembre de 1993.

# Introducción

Los ensayos recogidos en este volumen, en parte ya publicados en revistas, versan sobre temas diversos: desde la influencia de la estética crociana sobre la crítica musical hasta la más reciente vanguardia; desde el problema de la interpretación musical hasta el análisis crítico de algunos textos recientes en torno a cuestiones de estética musical. No obstante, pese a la relativa variedad de temas de los que nos ocupamos, todos los ensayos giran alrededor de un único problema: el lenguaje musical y su dimensión comunicativa. A este problema le hacemos frente desde perspectivas diferentes, aunque se imponga el aspecto estético-filosófico; ahora bien, el interés teórico conlleva un problema de carácter práctico o, si se prefiere, pedagógico y sociológico en sentido amplio. Estos ensayos no pretenden ofrecer soluciones definitivas, ni desarrollar de modo riguroso una determinada perspectiva estética en torno a la música. El problema central al que nos hemos referido, es decir, el lenguaje musical, según el ángulo desde el que se lo enfoque, comporta propuestas hermenéuticas no siempre absolutamente coincidentes entre sí, con tentativas parciales de solución, que dejan a la sombra otros aspectos de dicho problema. Esto es debido no sólo al espacio de tiempo, una década, en el transcurso del cual se fueron escribiendo los ensayos, sino también a la controvertida urgencia de cotejar otras posiciones, a la rápida mutación sufrida por la situación cultural y musical de estos años [1] y, por tanto, a la exigencia de destacar un aspecto u otro de la cuestión.

[1] Debe tenerse presente al leer la expresión «estos años», aquí y más adelante, que el autor alude con ella a la década de los años sesenta. Desde la edición original de este libro en lengua italiana, se han sucedido más de veinte años y la mayor parte de los contenidos del mismo pertenecen a dicha década.

Pese a lo expuesto, frente a la transformación del panorama estético-musical de estos años, así como frente a las nuevas corrientes y modas, el complejo y multiforme problema del lenguaje musical, en el fondo tan antiguo como la música misma, se mantiene vivo y actual, no sólo como problema académico o puramente especulativo, sino sobre todo a causa de las implicaciones históricas y culturales que hoy [2] aquél conlleva.

Hablar de lenguaje musical hoy significa dedicarse al problema de la posibilidad de la comunicación de la música, que aguarda en cada época su solución, tanto en el plano especulativo como en el práctico. Si no se divisa una solución definitiva en estos ensayos, no es sólo porque se rehúya de las definiciones o fórmulas resolutivas demasiado fáciles, que a la hora de rendir cuentas se revelan además como juegos vacíos de palabras, sino también porque la posibilidad de comunicar a través de la música no representa jamás un dato empírico, sino una perenne investigación, una exigencia y, por consiguiente, un problema abierto, de interés tanto para el filósofo como para el sociólogo, el educador y el hombre de cultura. Precisamente por esto se ha hablado de que es una exigencia: para la música, la comunicación es una posibilidad, no una certeza; motivo por el cual afirmar tal exigencia no es meramente un acto especulativo por cuanto que es una aspiración *ética*.

Las implicaciones extramusicales de este discurso son bastante vastas y llevan necesariamente a consideraciones de carácter *político-pedagógico*. El problema del lenguaje musical y de la comunicación de este lenguaje, dejando por el momento entre paréntesis el aspecto propiamente filosófico-estético de dicho problema, nos reconduce directamente a la relación música-cultura y, en un plano más concreto, a la relación música-instituciones y estructuras escolásticas. Para las demás artes, y sobre todo para la literatura, tal problema, en el fondo, no se plantea nunca, o no se plantea al menos en los mismos términos; más bien se le imputa frecuentemente a nuestra tradición cultural el ser demasiado humanística, es decir, demasiado literaria, hasta llegar a una casi total identificación entre literatura y cultura. Se podría añadir que el fenómeno del privilegio de las letras ha sido directamente proporcional, sobre todo en el mundo latino, al alejamiento padecido por la música con respecto a la cultura y a la educación, y a su aislamiento de las demás artes. No es éste el momento en el que debamos rastrear los orígenes históricos más o menos remotos de esta situación, las responsabilidades de entes, instituciones y hombres de cultura, entre otras cosas porque las responsabilidades no son jamás indivi-

[2] Se le advierte al lector, en orden a la aplicación que de ella haga con respecto a la estética musical de nuestros días, que la expresión «hoy» la emplea el autor el año de publicación de este libro por primera vez en Italia: 1973.

duales. Más importante, y quizá más interesante, pueda ser efectuar un examen de la situación actual.

Afirmar que la música lleva a cabo una comunicación intersubjetiva entre los hombres real y concreta o, más simplemente, que es un arte de la expresión, significa bien poco; es además una afirmación vacía de principio si se prescinde de las circunstancias históricas mediante las cuales la música llega a ese cometido fundamental, dado que lo propio es que se disfrute con ella; pero es sobre todo una afirmación vacía cuando con la música no se disfruta o no se la comprende o no se la escucha del todo.

No será entonces difícil verificar que la comunicación es un valor que la música puede realizar en cuanto arte, pero que a menudo no realiza enteramente. Se piensa generalmente acerca del siglo XVIII como si hubiese sido una época de oro desde este punto de vista, una época en que la integración entre el público, el compositor y el intérprete hubiese sido perfecta; y, efectivamente, la misma homogeneidad estilística existente en la música barroca revela una situación cultural privada de grandes fracturas en su interior. Se puede decir que la acogida que de la música se hacía en el siglo XVIII no constituía un problema y que, ciertamente, la música era un lenguaje en la Europa de las luces comprendido y «hablado» sin dificultad alguna. Ahora bien, ¿por quién? La homogeneidad del gusto, el entendimiento universal dentro de la Europa culta del siglo XVIII tenía como correlato un exiguo estrato social, aquel al que iba destinado tal discurso [musical]. Se le acusa siempre al compositor romántico de haber acabado con esta situación idílica y de haber vuelto más difícilmente comunicable el lenguaje musical a causa del individualismo de que hizo gala. En realidad esta acusación, aunque pueda contener una parte de verdad, no es del todo exacta; el compositor romántico —en primer lugar Beethoven— no sólo, como es obvio, se dirigió a otro público, a una todavía estirada elite, sino que —lo que más cuenta— advirtió claramente cuán problemática era la comunicación a través de la música. La aspiración que tenía Beethoven de dirigirse a la humanidad entera, la exigencia que se imponen a sí mismos Chopin y tantos otros músicos románticos de acudir al folklore, de contribuir a la formación de una conciencia nacional a nivel popular, injertándose en el tejido vivo de los acontecimientos históricos de su tiempo, y, finalmente, el caso de músicos como Mahler que no vacilaron a la hora de introducir en el seno del más docto sinfonismo wagneriano fragmentos de música de cabaret, tangos e ingenuas o vulgares cancioncillas populares, son hechos que demuestran cómo el romanticismo, a pesar del tan aclamado individualismo que lo presidió, había advertido de modo dramático el problema de la comunicación musical, al romperse el universalismo barroco con sus restringidas elites de aficionados. El público romántico está mejor articulado que el barroco: tal es el caso de la nueva sociedad burguesa; es menos homogéneo en cuanto a los gustos y menos estable

por lo que respecta a su composición social, motivo por el cual el problema del lenguaje musical se ha ido agudizando cada vez más desde el siglo XIX para acá; la música se ha vuelto cada vez más compleja, se ha diversificado en una multiplicidad de estilos y formas, a niveles distintos según el público receptor de la misma.

Hoy, el problema de la comunicabilidad de los valores musicales se ha vuelto aún más complejo a causa de diferentes factores. En nuestra sociedad, en la que estratos cada vez más amplios de individuos acceden o deberán acceder a la educación, se plantea el problema relativo al tipo de cultura que dicha educación debe contribuir a defender y a formar. Precisamente, el caso de la música —con su antigua tradición, acrecentada a partir de sí misma, aristocráticamente apartada, lenguaje de pocos señores o de restringidas elites burguesas— demuestra claramente cuán complejo es hoy el problema de la difusión y de la transmisión de los llamados valores artísticos del pasado. A quien siempre se le haya excluido de la elaboración y de la fruición de este lenguaje musical y artístico puede resultarle del todo indiferente acercarse a una forma de arte ajena a sus propias raíces culturales y artísticas. Sólo hoy se ha reparado en este problema y en su aspecto dramático más violento: mientras la transmisión cultural acaeció en el ámbito de la misma clase social no surgió, obviamente, ni tan siquiera una duda acerca de la validez y, sobre todo, acerca de la universalidad de los valores de la propia tradición. Si hoy persevera acríticamente nuestro sistema educativo en la lectura de las *obras maestras* de nuestro patrimonio humanístico —desde Homero hasta Virgilio, desde Dante hasta Ariosto y Tasso— sin plantearse siquiera el problema crítico relativo a la validez de los valores representados por semejante tradición, con relación a la música el problema se ha resuelto de un modo aún más simple que en el caso anterior: se la ha excluido por completo de la enseñanza general y se la ha reservado a nivel educativo para los pocos expertos que frecuentan los conservatorios y que habrán de desempeñar el *oficio* de músico. La separación total que entre música y cultura se da tradicionalmente en los países latinos viene refrendada —y casi se podría decir que teorizada— por nuestro sistema educativo, dentro del cual la música o bien se imparte en calidad de enseñanza especial o bien no se imparte en absoluto; es decir, a la música no se la considera parte integrante de la cultura.

Si ésta es la situación actual, por lo menos en nuestro país, va siendo hora de proponer soluciones para un futuro no demasiado lejano. En países ricos en tradiciones musicales —no sólo a nivel de escuelas de música, de academias, de salas de conciertos, sino a nivel popular, con amplios estratos de la población habituados desde la infancia a acercarse a los *grandes* del pasado, a adaptarse activamente, a través del canto coral y la práctica instrumental, al lenguaje de aquéllos—, en países donde ha exis-

tido un rico intercambio de experiencias entre el patrimonio folklórico, el canto popular y la música culta, el problema de la educación musical se plantea desde una perspectiva de ensanchamiento de conocimientos, de difusión y crecimiento de una tradición que ya era rica y compleja. Sin embargo, en países como el nuestro, donde la tradición musical y, en consecuencia, cierto lenguaje musical existen y gozan de validez sólo con respecto a una restringida elite, el problema de la educación musical no se puede resolver simplemente imponiendo autoritariamente tal lenguaje a quien es del todo ajeno a los valores artísticos y a la tradición cultural que aquél lleva consigo. La alternativa que hoy se le presenta a las masas se sitúa entre Bach, Mozart y Beethoven de un lado y la música de consumo de otro, y es inevitable que la elección recaiga sobre esta última por parte de quien rechaza instintivamente las sinfonías de Beethoven como algo que no le pertenece, hallando sin embargo en la canción del *juke-box*[3] una satisfacción mistificante que le consuela, sin que pueda advertírsele por su falta de cultura que lo que tiene ante sí no es otra cosa que, sustancialmente, el lenguaje musical de la tradición: simplificado, vulgarizado y comercializado, pero dotado de un resplandeciente envoltorio para que aparezca ante sus ojos como lenguaje *moderno*. ¿Beethoven o la música de consumo de los festivales?: se trata, si cabe, de forma diversa de la misma imposición autoritaria, que no conduce a la formación de una auténtica conciencia musical de las masas y que confirma y mantiene el tradicional divorcio que siempre ha existido entre la música y la cultura. No se puede tampoco decir que la vanguardia haya contribuido de modo alguno a la formación de un gusto y de un lenguaje musical popular. Pese a las proclamadas intenciones de ruptura con la tradición para partir de cero, pese a las proclamadas intenciones de renovado contacto con el sonido, con el rumor del mundo moderno, su problemática cultural se desenvuelve en el seno de la misma tradición que habría querido rechazar y su público de iniciados es aún más restringido que la elite burguesa con la que el músico romántico había conseguido mejor o peor establecer un coloquio. Quizá, el mérito de la vanguardia sea el de haber llevado a un punto de tensión extrema la crisis de comunicación del lenguaje musical en el ámbito de la tradición occidental; es posible. De todos modos, por ahora, se trata tan sólo de un mérito negativo.

Una educación musical a nivel de escuela obligatoria, si quiere contribuir a la formación de una orgánica relación música-cultura, no puede prescindir del patrimonio musical —muy lejos de ser despreciable— allí donde todavía exista, que todo individuo lleva consigo: de la propia región, del propio país de origen, del propio grupo étnico. Imponerle a un niño —para el cual las únicas formas de comunicación musical viables están

[3] Tocadiscos, tragaperras, gramola.

representadas por la música de consumo o, en el caso del niño que vive en un ambiente rural, por las canciones regionales, los bailes de la comarca y toda la rica tradición folklórica, hoy en proceso de extinción— que cante un coral luterano de Bach o que se conmueva con la audición de la *Heroica* o que capte el sentido cósmico de la naturaleza al escuchar la *Pastoral* o el *Claro de luna* de Beethoven, significa tomar el camino más corto y simplista sin resolver nada; significa prolongar la condición de analfabetismo musical tranquilizando la propia conciencia, creándose un alivio al objeto de cargar con la culpa del fracaso a la víctima de la prepotencia cultural. Somos conscientes, evidentemente, de la complejidad que entraña este problema y ni vamos a proponer populacheramente el folklore como panacea universal que lo resuelva ni vamos a tirar piedras sobre la tradición, aun cuando a veces ésta amenace con convertirse en una pesada carga sobre nuestras espaldas. El problema hoy estriba en lograr injertar semejante tradición en otras experiencias musicales. No se trata de una enésima *operación cultural* para hacerse realidad en laboratorios o en ministerios. Se trata de un gran debate, que puede ver comprometidos a músicos y a no músicos; asimismo, se trata de un ejercicio de fantasía, en orden a saber inventar soluciones didácticamente nuevas. En definitiva, se trata de un problema más amplio: el político-educativo, en el que se debe insertar, por supuesto, el problema de la música. Es posible que a partir de una seria discusión de estos problemas, no sólo en el ámbito estrictamente profesional, incluso los músicos de la vanguardia puedan extraer materia útil sobre la que meditar. La crisis del lenguaje musical es el aspecto más vistoso de la crisis de la relación música-cultura propia de nuestra civilización, con todas sus implicaciones de carácter social, cultural y político en sentido amplio. Una solución a esta crisis es improbable que proceda exclusivamente de los músicos, que se derive de propuestas lingüísticas elaboradas por ellos en el reducto de sus laboratorios; la solución a tales problemas va quizá a lomos de aquéllos, pero partiendo de una toma de conciencia relativa a problemas educativos más vastos que tiene planteados nuestra sociedad. Lo que aquí urge sacar a la luz es que el problema del lenguaje musical no es un problema que ataña sólo a los músicos, aunque tampoco sólo a los filósofos.

ENRICO FUBINI

# Advertencia

Los escritos recogidos en este volumen se hallan en gran parte publicados ya en revistas: «La estética crociana y la crítica musical» fue publicado en *Analecta Musicologica,* vol. núm. 12; «Lenguaje y semanticidad de la música» y «Semanticidad y formalismo», en *Rivista di Estetica,* respectivamente en el número 2 de 1961 y en el número 1 de 1968; «Significado y estructura en la música», en *Rivista di Filosofia,* número 1 de 1962; «Temporalidad e historicidad en la interpretación musical» es el texto de una conferencia dictada en Génova por invitación del Instituto de Filosofía de la Universidad y del Teatro Comunal de la Ópera, dentro de un ciclo de conferencias titulado *Problemi e momenti dell'interpretazione filosofica della musica,* recogido en un volumen publicado por la editorial Il Mulino; «Gisèle Brelet y el problema de la interpretación musical», en *Rivista di Estetica,* número 1 de 1960; «Indeterminación y estructura en la vanguardia musical», en *Nuova Rivista Musicale Italiana,* número 6 de 1971; «Música y sociología» fue escrito para la *Miscellanea in onore di Guido M. Gatti* (agradezco profundamente al preparador de la edición, profesor Giuseppe Vecchi, y al editor el permiso que me han concedido para unir dicho ensayo a la presente colección).

Todos los escritos, salvo retoques marginales, mantienen su versión primitiva, a excepción de «Lenguaje y semanticidad de la música», que ha sido en buena medida escrito de nuevo.

A los directores de las revistas y a los editores expreso mi vivo agradecimiento por haber podido publicarse otra vez los escritos que integran el presente volumen *.

---

* En cuanto a los ensayos numerados por mí en el índice con XI («¿Individualismo o universalidad del lenguaje musical?: un binomio irreconciliable») y XII («Pluralismo o confusión en el lenguaje de la música de hoy»), a los que Enrico Fubini alude dentro de la *Advertencia a la segunda edición* y que estuvieron ausentes a lo largo del texto de esta última *Advertencia...* ni el preparador de la primera edición española los conoce a ciencia cierta. No obstante, no es muy arriesgado presumir que, primigeniamente, fueran sendas conferencias que se han conservado inéditas hasta que el autor ha dispuesto de la oportunidad de incluirlas, gracias a la temática de que tratan, dentro de la primera edición en lengua castellana de su obra *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea.* No hay, a su vez, como se habrá observado, alusión alguna al ensayo numerado por mí en el índice con IX («Theodor Wiesengrund Adorno y la pedagogía musical»): no se debió publicar por separado antes de que el autor lo incluyera —con los demás ya publicados— en el presente volumen.

## Advertencia a la segunda edición *

Esta colección de ensayos se hace eco de algunas de las problemáticas estéticas relativas a la música más discutidas a lo largo del período de tiempo que se extiende desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta los años setenta. La adición de los dos últimos ensayos —«¿Individualidad o universalidad del lenguaje musical?: un binomio irreconciliable» y «Pluralismo o confusión en el lenguaje de la música de hoy»— representa una tentativa nueva en orden a replantearse críticamente algunos temas histórico-ideológicos referentes a una situación musical más próxima a las problemáticas actuales. Entre el pensamiento estético y la música tal y como se desenvuelve en su praxis cotidiana, existe en efecto un sutil y constante reclamo recíproco, como si se tratara de un juego de espejos. Con esto no se pretende sostener que la reflexión filosófica deba de ser siempre únicamente el espejo de un estado de hecho y que su misión deba de ser la de justificar la situación real que en sí se da. Sin embargo, es indudable que la realidad histórica en cuestión representa siempre, pese a todo, un estímulo para llevar a cabo ulteriores reflexiones, del mismo modo que la reflexión estética representa para el artista un límite constante de confrontación y, a veces incluso, de respuesta crítica a las propias elecciones.

Éste y no otro es, pues, el motivo de la adición de estos dos ensayos en la presente edición en lengua castellana, con los que no se ha pretendido *actualizar* —en el sentido habitual del término— una materia de por sí fluida, una problemática en constante ebullición; se trata, más bien, de

* Aunque Enrico Fubini la titule así, del libro que ahora tiene el lector entre sus manos no se ha hecho en Italia más que una edición hasta el momento. La «segunda edición» a la que que se refiere el autor no es otra que la primera edición en lengua castellana y la advertencia no es, por tanto, sino una advertencia a la primera edición española.

una tentativa de aportar una pequeña contribución hermenéutica a una situación en rápida evolución (o ¿será involución?). Las posiciones mantenidas por el autor de ambos ensayos sobre algunos puntos, han cambiado ligeramente. En lo concerniente al problema de la comunicación musical y de la naturaleza lingüística de la música, algunas certidumbres de ayer se han transformado en dudas de hoy. Determinados elementos sobre los que se había puesto el acento hace un par de décadas, o bien aparecen hoy en día como más difuminados que entonces o bien, por el contrario, emergen de los mismos algunos puntos haciendo gala de mayor solidez y transparencia. Tal vez sea un mérito imputable a la nueva vanguardia de los años ochenta y noventa el haber dilucidado que la *comunicación* no puede ser ya un postulado en el contexto del *lenguaje* artístico: aquélla no puede ser más que el resultado de éste, verificable *a posteriori* únicamente en función de las cosas creadas [por el artista]. Quien se proponga la fácil comunicación como objetivo final del propio obrar artístico, no hará otra cosa que incurrir en un descalabro histórico. Las vías de la comunicación y las aún más misteriosas vías de los lenguajes del arte y de la música son, de alguna manera, inescrutables e incluso desconocidas para los mismos artistas, quienes más tarde, sin embargo, las experimentarán y se ejercitarán en ellas.

ENRICO FUBINI

Turín, enero de 1993

# MÚSICA Y LENGUAJE EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

*A la memoria de mi padre*

# I

# La estética crociana y la crítica musical

## 1. Croce y la música

Benedetto Croce, al terminar una de sus más significativas obras de estética, *La poesia,* en 1935, casi como para justificarse por haber dedicado un libro a un único arte —más aún: a un género particular de arte literario, como es la poesía—, escribió de este modo: «Dado que los amantes de la poesía y sus críticos e historiadores son, hasta cierta medida, especialistas, y con respecto a las cosas de la poesía y a las dificultades que hay en ella tienen mayor práctica que con respecto a las demás artes, ha nacido este libro de manos de un escritor que ya ha tratado ampliamente de la estética refiriéndola a todas las artes; pero ocurre que también él, en su calidad de viejo y (prefiere pensar) nada inexperto crítico e historiador, tiene una familiaridad más intensa con la poesía y con la literatura [que con las demás artes] [1*]. Volviendo a leer, pasados los años, esta y otras páginas del filósofo napolitano, puede uno preguntarse legítimamente acerca de si Croce, verdaderamente, «ha tratado de la estética refiriéndola a todas las artes», y acerca de si su predilección por las artes de la palabra es solamente fruto de una inclinación personal, de «una familiaridad más intensa» con la literatura [que con las demás artes]; dicho con otras palabras, puede uno preguntarse legítimamente acerca de si tal predilección es solamente un dato biográfico.

Hojeando hoy los numerosos ensayos de estética de Croce, a uno no puede dejar de impresionarlo un hecho: a pesar de la atención con que el filósofo sabía fijarse en el mundo concreto del arte, a pesar de la abundancia de ejemplos extraídos de la poesía, del teatro, del hábitat literario,

---

[1*] Benedetto Croce, *La poesia,* 1935, p. 194.

de la pintura e incluso de la arquitectura, en su *Estetica* está prácticamente ausente cualquier alusión a la música: la música es la gran ausente dentro de la estética crociana. Indudablemente, este filósofo era lo que se suele decir sordo para la música, pero no se le puede tampoco imputar nada al respecto: para un estudioso con tan vastos intereses como era Croce, debía de haber también algún sector de la cultura al que fuera menos sensible.

Mas no es esto lo que interesa resaltar aquí: se trata más bien de establecer si hay algún motivo, inherente a la estructura conceptual misma de su pensamiento, por el cual la música es prácticamente excluida del horizonte de su estética. Ciertamente, es extraño que tampoco en su historia de la estética ni en todos sus numerosos ensayos sobre teóricos del arte sean tomados jamás en consideración, ni discutidos, teóricos de la música o doctrinas estéticas sobre la música, si bien a menudo se citan teóricos y tratadistas de todas las demás artes y se debate sobre ellos. Si se exceptúa a Hanslick —del que se hablará más adelante—, a quien dedica tres páginas, a ningún otro filósofo de la música cita como no sea incidentalmente. Se diría que ni la experiencia directa de la música, ni la lectura de filósofos que en el pasado hubieran meditado sobre la música, haya atraído jamás de modo alguno la atención de Croce. Si ríos de tinta se han derramado ya para profundizar en las relaciones de Croce con la poesía, con la literatura y con la crítica literaria, el capítulo *Croce y la música* no se ha escrito todavía, y no por pereza de los críticos, sino por la inexistencia de tales relaciones. No obstante, el silencio de Croce no ha impedido que, al lado de una crítica literaria y de una crítica de las artes figurativas inspiradas en la estética crociana, haya surgido en Italia, dentro del mismo período también, una floreciente escuela de crítica musical.

Hoy, en que la crítica y la estética que han extraído su linfa vital de la escuela crociana parece como si se encaminaran hacia un digno ocaso, quizá pueda resultar útil intentar hacer un primer balance de lo que ha significado Croce para la crítica y la estética musicales y, al mismo tiempo, avanzar alguna hipótesis sobre el silencio de Croce con respecto a la música, que comporta, además, la constatación biográfica de su congénita insensibilidad para con el arte de los sonidos.

Al reconsiderar el origen de la estética crociana, es necesario tener siempre presente el horizonte cultural en que ésta se inserta, las estrechas relaciones que el joven Croce establece con el pensamiento alemán y el significado, preeminentemente polémico por tanto, de que se reviste la primera formulación que hace de su estética. La primera y, tal vez, la única gran batalla de Croce fue la que sostuvo contra el positivismo; esto, en materia estética, suponía librar batalla contra el sociologismo de un Taine o de un Guyau, contra el psicologismo y el formalismo de un Herbart o contra el experimentalismo de un Fechner, filosofías todas que contaban con la respuesta que en el terreno crítico brindaban los estudios filológi-

cos, las historias de las artes fundadas en los *géneros,* las historias de las técnicas de las artes individualmente consideradas y los estudios psicológicos. Debido a esto, la estética positivista gozaba de una tendencia centrífuga; representaba darle un empujón a los estudios especializados que se orientaban, dentro de cada arte, hacia la profundización en aquellos aspectos que cada una de las artes ofrecía como diferentes y específicos con respecto a las restantes. El primer objetivo que Croce se plantea es reconducir la multiplicidad de las experiencias artísticas hacia un único origen, reafirmando, con el máximo rigor posible, el principio romántico de la unidad de las artes a pesar de la multiplicidad de *medios* extrínsecos con que cada arte cuenta. La expresión artística es única; es más: la expresión no puede ser otra cosa que expresión lírica y «la lingüística, en tanto que filosofía, debe refundirse con la estética; y, efectivamente, se funde con ella sin dejar residuos» [2*].

Esta conclusión a la que llega Croce en su primera estética, en seguida mitigada, había sido dictada, sin duda, por la urgencia de que se revestía el polémico objetivo por él perseguido; adoptar una posición de este tipo, al menos en un primer momento, no podía favorecer, ciertamente, el desarrollo de estudios que versaran sobre las artes individualmente consideradas y sobre los problemas filosóficos y estéticos que cada arte conlleva inevitablemente en el transcurso de su historia con relación al *material* y a las técnicas de que se sirve, a la tradición cultural dentro de la que se desenvuelve, etc. Ahora mismo, la música es, entre todas las artes, la que se sirve de técnicas más altamente especializadas, la que usa un lenguaje *cerrado,* es decir, un lenguaje cuya historia y desarrollo son exclusivamente inherentes a ese arte y no ofrecen otra aplicación al margen de él.

Las reglas, las leyes y la estructura de la música progresan, a menos aparentemente, según razones implícitas en la lógica misma de dicho lenguaje. De esta manera, los géneros o las formas adquieren, dentro de la tradición musical, un peso superior al adquirido por los géneros o formas correspondientes a cualquier otro arte. Por estos y por otros motivos consustanciales a su existencia histórica, la música ha sido siempre un arte aparte y aislado [de los demás], con un desarrollo casi independiente, con problemas históricos y teóricos propios, no identificables con los de las demás artes. El positivismo no hizo otra cosa que subrayar unilateralmente esta situación ya consumada, poniendo de relieve lo que diferenciaba a la música de las restantes artes, y no con lo que la unía a ellas, acentuando así tanto la importancia de las técnicas como el estado de aislamiento de la música en el contexto de la historia del arte.

Es de suponer que Croce, al enfrentarse a un arte que no se había integrado nunca del todo en la historia de la cultura y que mostraba a

[2*] Benedetto Croce, *Estetica,* 1902.

través de su desarrollo esa preponderancia del elemento técnico, debió de albergar cierta confianza, que se vería favorecida, además, por la escasa sensibilidad personal con que Croce contaba para la música. Ciertamente, en el plano estrictamente técnico, Croce no afirmó jamás que la música fuera un arte diferente de los demás o que la expresión musical fuera una cosa distinta de la expresión pictórica o literaria; antes bien, habló del «ritmo» como «del alma de la expresión poética» [3*]; sin embargo, no se sirvió jamás de ejemplos musicales para refrendar sus teorías estéticas. Con esto no se quiere afirmar aquí que la música no se pueda encuadrar dentro de la estética crociana, puesto que todas las filosofías omnicomprensivas —desde Hegel en adelante— por principio logran, bien o mal, introducir toda la realidad en sus esquemas. Pese a ser así, es innegable que la música, entre todas las artes, es la que menos ágilmente encaja en dichos esquemas, mientras que la poesía es la que mejor se adapta a los mismos. Es preciso reconocer que todas las estéticas que tienden a una definición general y omnicomprensiva del arte, justamente a causa de los motivos que se han mencionado, realizan cierto esfuerzo para que la música quede dentro de sus definiciones; pero ya se ha dado el caso de que es la música, y no otro arte, la que pone en crisis una concepción estética en su totalidad, como aconteció, por ejemplo, con la estética de la imitación de la naturaleza a fines del siglo XVIII.

Ahora bien, la ingrata operación consistente en aplicar la estética a la música, que Croce no intentó jamás, se intentó, en cambio, por parte de los crocianos: durante el período que se extiende entre las dos guerras mundiales, casi toda la cultura musical en Italia —la crítica, la historiografía y la estética— se caracterizó por esta tentativa, al margen de lo que se quiera pensar. Hoy, en que el dominio de la estética crociana se ha desvanecido casi por completo, es quizá más fácil, gracias a la perspectiva desde la que podemos mirar dicho fenómeno, hacer un balance de esa operación de trasplante con sus efectos positivos y negativos.

## 2. La unidad de las artes y la ortodoxia crociana

En primer lugar, hay que tener en cuenta que es algo muy distinto la estética musical [crociana] de la crítica musical crociana, y hasta se puede anticipar un juicio sustancialmente negativo acerca de la primera y un juicio prudentemente positivo —con alguna reserva— acerca de la segunda. Excluyendo del presente estudio el pensamiento estético de Fausto Torrefranca [4*], de quien, aun perteneciendo al ámbito idealista, no puede

---

[3*] Benedetto Croce, *La poesia*, p. 190.

[4*] Para ampliar información sobre este autor véase AM31, cap. XIV. El neoidealismo en Italia y la estética musical: 2. La reacción contra el positivismo, pp. 374-376.

decirse que sea propiamente crociano, y limitándonos al examen de algunos escritos de la escuela crociana que, a causa de su visión sintética del problema, resultan los más representativos, iniciaremos dicho estudio con la obra de Alfredo Parente, quien ha tenido el mérito no sólo de ser el primero que intentó darnos, de acuerdo con la estética de Croce, una visión coherente de los problemas planteados por la música, sino que fue además el teorizador más riguroso y consecuente de dicha estética. Su obra más significativa, *La música y las artes* —que recoge ensayos escritos desde 1929 en adelante para la [revista] *Rassegna musicale*—, puede catalogarse como el ejemplo más típico de afanarse un autor por hacer extensible una filosofía, de modo un poco mecánica y extrínsecamente, a una serie de problemas particulares que presentaban cierta resistencia, precisamente, a esta concepción intensamente simplificadora. El significado que encierra la citada obra lo descubrimos mucho antes si iniciamos su lectura por las últimas páginas de la misma. En el capítulo con el que concluye el libro, y que titula «Elogio de la estética crociana», Parente afirma lo siguiente: «No habría sido en absoluto posible, sin la reducción fundamental de las artes a la única función universal del arte (lo que representa, en cierto sentido, el concepto más original y fértil de la doctrina crociana), limpiar el terreno de la musicología de un montón de problemas absurdos, ociosos e inconcluyentes que han nacido del presupuesto de que la música posee una esencia peculiar y singular que la distingue de las demás artes» [5*]. Todos estos pseudoproblemas «vimos cómo se disipaban apenas la estética filosófica de Croce nos advirtió acerca de que no se ejercita la filosofía, como no sea de forma estéril, en torno a los cinco sentidos, del mismo modo que no se la ejercita en torno a las especies zoológicas y a las clases de fenómenos naturales, dado que la filosofía trata de cosas eternas. Y, al despejar el terreno de la musicología, después de semejante hecatombe, de tantas cuestiones abstractas e inconsistentes, vimos cómo, efectivamente, se aclaraba el horizonte y se perfilaba el problema musical en tanto que problema estético» [6*]. A través de los pasajes citados, Parente destaca el concepto de la unidad de las artes como central dentro de la estética crociana y señala cómo le sirvió de hilo conductor al hacer extensible dicha estética a la estética musical; el efecto que se derivó de esta transposición fue —como bien dice Parente— producir una hecatombe; sin embargo, no estamos de acuerdo con Parente en que persistamos en tal hecatombe ni en que la saludemos con regocijo, así como tampoco en que se trate de cuestiones tan «abstractas e inconsistentes».

El principio de la unidad de las artes llevó, evidentemente, a poner

---

[5*] Alfredo Parente, *La musica e le arti*, Bari, Laterza, 1935, p. 261. [Para ampliar información sobre este autor véase AM31, cap. XIV: 2, pp. 376-379.]

[6*] Ibíd., p. 262.

entre paréntesis toda particularidad técnica, al objeto de fijarse exclusivamente en la intuición lírica que se situaría en la base de la creación, tanto de una sinfonía como de una escultura o de un palacio. Es exacta la observación de Parente en el sentido de que, adoptando rígidamente este principio, se disipan muchos problemas, aunque no por eso se resuelvan; en su lugar, se producirá un vacío, artificiosamente creado, y los problemas descartados aparecerán de nuevo tal y como son apenas la estética crociana muestre alguna fisura. Puede resultar interesante observar cómo vienen a incorporarse a la visión de Parente algunas cuestiones *clásicas* de la estética musical, como, por ejemplo, el problema interpretativo.

## 3. La interpretación musical [7*]

El problema interpretativo es afrontado por casi todos los críticos de la escuela idealista desde las columnas de la *Rassegna musicale.* Echando una ojeada hoy, después de transcurridos tantos años, a algunas páginas de la citada revista, es fácil advertir que se trata, ni más ni menos, de un problema acerca del cual la estética crociana no ofreció ningún análisis satisfactorio. La rígida y mecánica aplicación que de la estética crociana llevó a cabo Parente, condujo prácticamente *sic et simpliciter* [8*] a la negación del problema en sí. A raíz de la vívida polémica que se desencadenó en torno a este tema, y que catalizó sobre todo los años 1931-32 de la *Rassegna musicale,* queda claro que toda vez que se quiso emprender un estudio más profundo y comprensivo del problema [interpretativo] —estudio que tuviera en cuenta la complejidad de cuantos factores se hallaban en juego—, consciente o inconscientemente lo que se generaba era un alejamiento del crocianismo, y viceversa —como en el caso de Parente— pues, cuando se operó una transposición literal, se llegó en cambio a una reducción del problema en términos elementales, con unos resultados que chocaban contra la más común de las lógicas.

Partiendo de la distinción crociana de las facultades, Parente separó nítidamente la creación musical de la ejecución, atribuyendo a la esfera creativa la primera y a la esfera práctica la segunda. El compositor crea *ex nihilo* [9*]; el intérprete repite, lee, ejecuta eso a lo que no contribuyó con su creación [y lo hace] «con absoluta pasividad creativa» [10*], y «en esto es bastante similar a una máquina, pues él no hace otra cosa que repetir» [11*];

---

7* Para ampliar información sobre este tema véase AM31, cap. XIV: 3. El problema de la interpretación musical, pp. 379-383.

8* Sencillamente así.

9* De la nada.

10* *Rassegna musicale,* 1931, núm. 3.

11* Ibíd., núm. 4.

por consiguiente, el intérprete tiene el único cometido de «establecer las condiciones físicas necesarias para volver a traer a la vida obras que ya eran perfectas en la fantasía del compositor» [12*]. Cuando Parente exponía estos conceptos, los discos y demás sistemas de grabación no habían alcanzado todavía el nivel técnico que tienen en la actualidad; ahora bien, desde el momento en que interpretar para Parente no significa más que reproducir la única e inmutable realidad de la creación, sería fácil objetarle a este autor que uno no encuentra una razón de peso para que una grabación perfecta y «fiel» no pueda servir de modelo y sustituir a todas las nuevas tentativas de interpretación que puedan hacerse. Libertad absoluta del creador, pasividad absoluta del intérprete-ejecutante: evidentemente, bajo esta fórmula se elimina un problema que, de otro modo, devendría muy complejo, puesto que implica la relación y la colaboración que se establece entre dos o más personalidades artísticas, el nexo con la historia, el problema que se deriva de completar partituras incompletas, etcétera.

Todos los interlocutores de Parente, aun moviéndose dentro del área idealista —crociana o gentiliana—, advirtieron la inaceptabilidad en el plano teórico de la tesis de aquél. Los gentilianos ortodoxos contrapusieron a la simplificación ofrecida por Parente la simplificación opuesta: también la ejecución era creación; el texto escrito, la partitura, no era en base a esto más que el pretexto para efectuar una nueva creación [13*]. Sin embargo, los que se sentían menos vinculados doctrinalmente a Croce o a Gentile, como eran Guido Gatti, Leone Ginzburg, Alfredo Casella e incluso Guido Pannain o Edmondo Cione, pero sobre todo, algunos años más tarde, Giorgio Graziosi, contrapusieron a la rigidez de Parente una visión más realista, más «empírica» del problema, renunciando por tal motivo a la ortodoxia.

En el fondo, toda la polémica en torno a la interpretación nació de una lectura equivocada de algunos pasajes, a decir verdad poco claros, de la *Aesthetica in nuce* [14*], escrita por Croce en 1928 y que, en aquel tiempo, representaba la síntesis más hábilmente asequible de su propia estética. Dentro de este breve ensayo, Croce escribía que «a la comunicación atañe la fijación de la intuición-expresión en un objeto al que denominaremos metafóricamente material o físico», e incluso, un poco más adelante, afirmaba: «Es evidente que la poesía está ya entera cuando el poeta la ha expresado en palabras, cantándola en su interior; pero, si una voz pasa a cantarla a pleno pulmón para que otros puedan oírla, o si se busca a unas personas para que la aprendan de memoria y se la enseñen a otras, como se hacía en una *schola cantorum,* o si se la pone en signos de escritura o

---

[12*] Alfredo Parente, *La musica e le arti,* p. 227.

[13*] Cfr. Salvatore Pugliatti, *L'interpretazione musicale,* Mesina, Sècolo nostro, 1940.

[14*] Estética en forma compendiosa.

se la imprime, se entra en un nuevo estadio, ciertamente de enorme importancia social y cultural, pero no ya de carácter estético sino práctico [...]. El punto de distinción entre la expresión y la comunicación es, en efecto, bastante delicado como para percibirlo en la acción de que se trate, puesto que en la acción en cuestión los dos procesos se alternan de ordinario con rapidez y parece como si se mezclaran, pero está claro en la mente y es preciso tenerlo a buen recaudo. Por haberse descuidado o por haberse puesto en entredicho a causa del poco cuidado que en él se ha puesto, derivan las confusiones que se han originado entre arte y técnica; esta última no es ya una cosa intrínseca al arte, sino algo que se vincula, precisamente, al concepto de comunicación» [15*].

Estas páginas de la *Aesthetica in nuce,* presentes en las mentes de todos los críticos musicales crocianos y citadas frecuentemente por ellos, por su aparente claridad y perentoriedad no podrían haber sido más equívocas de lo que ya lo han sido; efectivamente, cuando, en el párrafo que sigue, lo que hubiera querido hacer Croce es aclarar el concepto de comunicación y su pertenencia a la esfera práctica, lo que sin embargo hace es aumentar la confusión al propiciar interpretaciones de dicho concepto diametralmente opuestas a su propio pensamiento. Es de este modo que prosigue diciendo: «El trabajo de la comunicación, o sea, de la conservación y divulgación de las imágenes artísticas, produce, guiado por la técnica, los objetos materiales a los que, metafóricamente, denominamos "artísticos" y "obras de arte": cuadros, esculturas y edificios, y desde luego también, de forma más complicada, escrituras literarias y musicales y, en nuestros días, fonógrafos y discos de fonógrafos, que hacen posible reproducir voces y sonidos. No obstante, ni estas voces y sonidos, ni los signos de la pintura, de la escultura y de la arquitectura son obras de arte, pues éstas no existen en otro lugar que en el alma de aquel que las crea o las recrea» [16*]. Lo que salta a la vista, incluso a la vista de un lector distraído, es la extraña identificación que Croce lleva a cabo entre los «signos» de la pintura y las «escrituras literarias y musicales», identificación en la que es evidente que los signos de la pintura son el cuadro mismo en su corporeidad artística, se quiera concebir tal realidad como se quiera, mientras que las notas sobre las pautas musicales no son en modo alguno la obra musical en sí, sino que representan tan sólo las *instrucciones* para plasmarla en aquella única realidad que le es propia: la de los sonidos.

Si, a través de las líneas precedentes, ha quedado claro que el hecho de escribir música pertenece ya a la esfera práctica de la comunicación, con mayor razón todavía leer o ejecutar una partitura no puede por menos

---

[15*] Benedetto Croce, *Aesthetica in nuce,* pp. 22-23.

que formar parte del proceso de «divulgación de las imágenes artísticas». Por tanto, Parente no hizo otra cosa que desarrollar con su significado más literal el concepto ya expresado por Croce. Sin embargo, justamente en los mismos pasajes citados más arriba, llega a conclusiones absolutamente opuestas [a las de Parente]. En un artículo de la *Rassegna musicale,* con el que Gatti abría la larga polémica que se desencadenó en torno a la interpretación, exponía de forma problemática la intrincada cuestión evitando soluciones demasiado simplistas pero manifestándose, no obstante, proclive a aceptar la función «creativa» del intérprete; se basaba para ello en el principio del carácter incompleto de la grafía musical y de las infinitas posibilidades de que disponemos, por tanto, para realizar y concretar sonoramente la obra musical. Gatti hablaba de «recreación de la obra de arte», la cual «quiere ser juzgada con el mismo patrón que se juzga lo que comúnmente se conoce con el nombre de creación artística» [17*]. Pero es curioso que esta hipótesis, que implica un concepto de obra, de comunicación, de técnica, bastante diferente del formulado por Croce, viene justificado siempre por Gatti con la estética de Croce entre sus manos. El equívoco que se sitúa en la base del discurso de Croce se hace evidente a través de la lectura que hace Gatti de dicho discurso, pues, apoyándose en el pasaje citado más arriba, afirma cuanto sigue: «Con lo claro que está el discurso crociano, éste se vuelve aún más claro —incluso haciendo abstracciones del mismo rigor lógico que condujo al filósofo a esa enunciación que a algunos les habrá de parecer paradójica— si se piensa en las condiciones particulares en que la intuición-expresión del músico creador se nos comunica: los objetos materiales, físicos, sobre los que pone el acento Croce, son para la música y para la poesía signos simbólicos, por sí mismos mudos con relación a nuestros sentidos, aptos para suscitar emociones artísticas únicamente si son reproducidos, realizados, recreados; y la lectura silenciosa de una página de música, es obvio decirlo pero equivale también a una interpretación» [18*].

Si para Gatti los signos de la grafía musical son por sí mismos «mudos para nuestros sentidos», no lo son otro tanto los sonidos «recreados» por el intérprete-ejecutante; en cambio, Croce asimilaba los signos de la partitura a los colores del cuadro, y algo así modifica por completo el discurso. Para Croce, solamente el acto totalmente interiorizado de la creación del fantasma artístico pertenece al momento lírico-expresivo; el resto pertenece al momento práctico, es comunicación, es técnica, de modo que el poeta crea y lee silenciosamente su poesía y el músico canta en su interior lo que después escribirá o bien lo que no escribirá jamás. Ahora bien, Gatti

[17*] *Rassegna musicale,* 1930, núm. 3.

[18*] Ibídem.

trastoca el discurso de Croce —y lo demuestra diáfanamente en sus conclusiones— al afirmar que *también* la lectura silenciosa es interpretación, sobreentendiendo con ello que, con mayor razón, lo es la lecutra sonora de la página musical.

En el fondo, en la raíz de esta polémica, que se ha prolongado durante años, por supuesto siempre en el seno de la escuela crociana, hay una concepción diferente de la técnica, de la que han derivado más tarde como corolarios numerosos problemas y sus respectivas soluciones. Por principio, para Parente, el ejecutante no puede ser otra cosa que «una máquina obediente» [19*], y la dificultad que algunos advierten en el problema [de la interpretación musical] estriba en que no son capaces de captar la rígida división que este autor hace entre actividad tecnicopráctica, de una parte, y creación artística, de otra. En este sentido, afirma Parente: «La dificultad de semejante distinción nace, ni más ni menos, de que en la realidad arte y técnica, hecho material y vida interior, se alternan, se conjugan y se funden, no dejando ver lo que también, con rigor, es diferente [en uno y en otra], dado que cada momento de lo real resulta siempre de la confluencia de varios elementos, correlacionables para quien discierne bien con respecto a actitudes sustancialmente distintas del espíritu» [20*].

Se ha querido insistir sólo sobre la polémica en torno a la interpretación por ser reveladora de diversos modos de *aplicar* y de entender la estética crociana. Se perfilan dos mentalidades radicalmente diferentes entre los muchos que intervinieron en la viva polémica: de un lado, la pureza doctrinal, la rigidez teórica, la fidelidad literal al verbo del maestro; de otro lado, una postura más dúctil, menos abstracta, más atenta a la fenomenología concreta de que hace gala el arte, continuamente expuesta por este motivo a la infamante acusación de *empirismo*. Alfredo Casella, que intervino en el debate adoptando posiciones cercanas a las de Gatti, concluía su artículo con entonación polémica: «Cuanto más supremamente bella es una música, más infinitas son las interpretaciones que ella puede generar. Si se toma la melodía de un *adagio* de Bach y se la ejecuta velozmente, ella se mantendrá, pese a todo, bella e inmutable en su plasticidad, así como un magnífico edificio no varía, por lo que respecta a sus equilibrios arquitectónicos, tanto si se lo mira desde lejos como si se lo mira desde cerca. Se le objetará, tal vez, a este escrito mío que contiene no pocas afirmaciones "empíricas". Ahora bien, si el verdadero arte contiene demasiados "imponderables" en sí y si, sobre todo, presenta un problema como es el de la interpretación (en el que la intuición desarrolla un papel tan importante), ¿cómo no ha de contener semejante estudio una buena dosis de "empirismo"?...»

[19*] Ibíd., 1931, núm. 3.
[20*] Ibídem.

## 4. La técnica y la cuestión de los «géneros»

La acusación de incurrir en el «empirismo» se encuentra una y otra vez, continuamente, en los escritos de esta generación de críticos idealistas, y equivalía a una acusación de traición. Sin embargo, releyendo hoy todas las páginas escritas por ellos, se tiene la medida exacta de cómo el haber hecho extensible extrínsecamente algunos conceptos estéticos crocianos a los problemas musicales ha acarreado un resultado más que desgraciado y, en definitiva, ha obstaculizado la comprensión misma de la música contemporánea. La sustancial devaluación de la técnica o, por lo menos, la separación de ésta del reino puro del arte, ha comportado una devaluación paralela, desde el punto de vista crítico, de esos músicos contemporáneos que, al parecer, han confiado la revolución musical de las primeras décadas de nuestro siglo a la profunda transformación operada en el lenguaje musical, o lo que es igual, en la *técnica* compositiva.

En el IV Congreso Internacional de Música celebrado en Florencia en 1935, Parente eligió como tema de su comunicación los «Aspectos de la mala música del siglo XX», que suscitó una enérgica réplica por parte de Luigi Dallapiccola. Es significativo que, para Parente, los elementos negativos de la música del siglo XX radican en la preponderancia que adquiere la indagación técnica entre los músicos contemporáneos; por este motivo, Parente mantiene que la única inspiración válida en la esfera del arte debe proceder de la intuición lírica más íntima, y no de una indagación en torno a los *materiales* de que haga uso este o aquel arte. Según Parente, la crisis de la música se manifiesta «en cómo los músicos más impotentes e ineptos musicalmente hablando, o mejor dicho, artísticamente, abordan los más avanzados progresos técnicos y estilísticos generados por la gran revolución surgida con el atonalismo» [21*]. Sintiéndose implicado directamente en la discusión, Dallapiccola respondió escribiendo una aguda página en la *Rassegna musicale,* en la que, partiendo exclusivamente de su propia experiencia como músico, sometía a debate, precisamente, la abstracción teórica en la que incurrían Parente y todo el crocianismo. Se preguntaba irónicamente Dallapiccola: «¿Es algo tan deplorable, en fin, que algunos músicos se tiren toda su vida averiguando cosas que aún no se conocen por completo; intentando ver con claridad cosas que, por el momento, se hallan en parte todavía en estado de intuición? [...]. ¿Por qué se niega Parente a creer que, al margen de las obras que cuentan con una realización total desde el punto de vista artístico —obras que *existen*—, puedan ser justamente esos "revolucionarios", a través de su "proceso urgente y desesperado de invenciones", los que preparen el camino a tanto anhelado

[21*] Alfredo Parente, «Aspetti della cattiva musica novecentesca».

genio del mañana?» [22*] Al defender este sano derecho del músico a la investigación, al ensayo, a la experimentación, Dallapiccola pretendía defender una concepción del arte que se situaba en las antípodas de la estética del fulgor lírico, del *Fiat lux* [23*], expresión con la que Parente designaba la actividad del «genio» en el acto de la creación. Replicándole a Dallapiccola, Parente precisaba de forma significativa: «Lo que ni podía ni debía haber eludido Dallapiccola es que mi tentativa particular consistía en que nos remontáramos desde el mero lenguaje y la mera técnica hasta los valores espirituales y morales cuya fragilidad es la verdadera razón de la crisis y de la impotencia [de uno y de otra]» [24*].

Este radical rechazo de la técnica por parte del reino del arte, casi como si se tratara de un cuerpo extraño, indeseable —un mal necesario del que se debería, no obstante, procurar que comprometiese lo menos posible la pureza de la intuición—, se traduce de forma concreta, en el plano crítico, en una postura bien delimitada frente a los problemas más vitales que tiene planteada la historiografía musical. Los principios sobre los que Parente había teorizado rígidamente a través de los numerosos artículos que de él se publicaron en la *Rassegna musicale,* se descubren también en la crítica militante con un carácter activo, aun cuando pierdan a menudo, en el terreno práctico, su abstracción doctrinal de origen, hasta el punto de entrar en contradicción, inconscientemente, con la ortodoxia crociana. Esto ocurre, por ejemplo, con el problema de los géneros, al que Croce había hecho ya frente muchas veces dentro del campo literario [25], pero que adquiere una evidencia aún mayor dentro del campo musical; el modo mismo como Croce considera la cuestión en el plano teórico, se refleja ampliamente sobre el plano crítico. Si la polémica de Croce se dirigió, sobre todo, contra la crítica y la historiografía literarias positivistas, contra las compilaciones que, desmembrando las personalidades de los artistas individualmente considerados, abordaban abstractas historias por géneros desde una perspectiva evolucionista de molde darwiniano, la posición de algunos críticos musicales idealistas se manifestó aún más rígida que la del maestro, hasta el punto de negarles función histórica alguna a los géneros musicales y de concebirlos únicamente como esquemas abstractos, inventados a posteriori por los historiadores.

Indudablemente, la música es el arte que, por lo menos en el seno de la tradición occidental, se presta mejor que ningún otro a concebirse dividido en géneros o formas que entre sí guardan escasa comunicación: un melodrama no tiene nada que ver con un concierto para violín y orquesta;

---

22* *Rassegna musicale,* 1939, núm. 6.

23* Hágase la luz (*Génesis,* 1, 3).

24* Alfredo Parente, «Aspetti della cattiva musica novecentesca».

25* Cfr., sobre todo, *La poesia,* cap. IV: La formazione del poeta e la precettistica, pp. 180 ss.

una sonata para piano es difícilmente comparable con una misa, y así sucesivamente. Cada género en particular, incluso visto en su dinámica histórica, en la creación personal de cada músico, conserva, pese a todo, una individualidad muy decantada y se erige, por lo menos, en un condicionamiento de importancia para aquel artista que lo elige como objeto de su composición. Frente a cualquier composición, un crítico se encuentra siempre expuesto al doble riesgo representado por la supravaloración y la infravaloración del género, y no le resulta fácil captar cuál sea el punto exacto de encuentro de la personalidad con la tradición, punto del que nace toda obra de arte.

A semejanza de lo que hizo con el problema interpretativo, Parente resuelve la relación que se establece entre el artista y la tradición aboliendo uno de los dos términos de esta relación. Conectando el problema de los géneros con el de la técnica, Parente afirma: «La técnica musical, con el significado que se le ha dado, es siempre un *posterius* [26*] con respecto a la actividad del músico, tanto cuando crea completamente *ex novo* [27*] los medios técnicos y las formas con que realiza su obra como cuando parece que acude a un mundo de medios y de formas que ya ha logrado su determinación y su perfección a lo largo de toda la historia de la música que le ha precedido. Y, en realidad, si, en el primer caso, la absoluta prioridad de la inspiración con respecto a la técnica es algo demasiado evidente e innegable, una reflexión más aguda revela al fin, no como condición del músico sino como resultado, ese patrimonio técnico ya definido y adquirido en cuyas formas parece configurarse la fisonomía íntegra de un siglo musical.» Un poco más adelante, con una mayor claridad, Parente concluye: «Reflexionando bien, es por este camino que se llega, más que a un trastocamiento de la relación que habitualmente hemos creído que se da entre la música y la técnica, a una anulación del segundo término, al menos en lo que se refiere al significado que, de algún modo, éste pueda tener para el músico a la hora de crear con energía sus obras; así pues, el concepto de técnica viene a identificarse con el concepto mismo de creación, o bien es absorbido por éste» [28*].

El problema de los géneros, que Parente resolvió en un plano abstracto sin apoyarse en una experiencia historiográfica concreta, fue retomado más tarde, con mayor conciencia histórica pero con una rigidez teórica similar, por un historiador de la música: Luigi Ronga. El discurso de Ronga es mucho más concreto y goza de mayor fundamento, contando con abundantes ejemplos, extraídos tanto de la historia de la música como de la historiografía musical, al objeto de sostener la tesis que defiende; ésta niega

---

[26*] Algo que va detrás o que se halla en un lugar inferior o último.
[27*] A partir de una cosa nueva.
[28*] Alfredo Parente, *La musica e le arti*, pp. 206-207.

a los géneros musicales cualquier «función activa y energética» en el proceso de la creación artística. Dentro del ensayo «Los géneros en la crítica musical» (inserto en el volumen titulado *La experiencia histórica de la música* [29*], pero escrito algunos años antes), Ronga se enfrenta de nuevo al problema [de los géneros] con un rigor tal como para hacerle temer una crítica hasta del propio Croce «a causa de un exceso de aplicación metódica». Pero Ronga se defiende de esta hipotética acusación renovando con energía centuplicada la polémica en torno al positivismo y a la *Musikwissenschaft* [30*]. Pese a todo, no se puede por menos que advertir que una cosa era la batalla antipositivista en la que combatió Croce en los primeros años de nuestro siglo a través de su primera *Estetica,* sucesivamente atenuada y enriquecida por otros elementos con el paso de los años, y otra cosa era ese mismo discurso retomado [por Ronga] en 1950, época en que la situación histórica y cultural era ya bastante distinta. En su ensayo, Ronga, como profundo conocedor que es de la historiografía musical, realiza un rápido y jugoso *excursus* [31*] centrado en la historia del concepto de género, demostrando cómo el uso más pernicioso que se ha hecho de él ha sido el positivista-evolucionista de finales del siglo pasado, gracias a estudios como, por ejemplo, los de Hugo Riemann: «Los géneros se conciben como un organismo que nace, se desarrolla y muere según un principio o ley evolutiva que, mecánicamente aplicada a su desenvolvimiento histórico, determina, a ritmo galopante, una serie de tentativas aproximativas y balbuceantes, de afirmaciones maduras y culminantes, de decadencias fatigadas y degeneradas; es decir, el período arcaico-primitivo de preparación técnicamente imperfecta e incierta, el período solar y espléndido de los maestros que realizan la "perfección" del género, el período en el que tardías experiencias se insinúan y determinan la contaminación y la disolución del género» [32*].

Si la batalla de Ronga se hubiera dirigido tan sólo contra esta concepción de los géneros, hubiera sido algo así como una batalla contra farsantes, por cuanto que no creemos que ningún historiador serio de hoy se sintiera tentado por escribir una historia de la música basada en un esquema de este tipo; sin embargo, la ortodoxia crociana induce a Ronga a extender su batalla hasta otros confines. Si Croce ya en *La poesia* había atenuado su polémica contra los géneros y muchos críticos literarios de formación idealista e historicista habían procurado, sobre todo en la última postguerra, recuperar de alguna manera la operatividad histórica de los géneros literarios, Ronga, en cambio, no se muestra inclinado a ningún

---

29* Luigi Ronga, *L'esperienza storica della musica,* Bari, Laterza, 1960.

30* Musicología.

31* Digresión.

32* Luigi Ronga, *L'esperienza storica della musica,* pp. 117-118.

compromiso: «La historia de la música constituye la demostración más absoluta y perentoria del artificioso entumecimiento de que ha sido víctima la experiencia musical en todo lo concerniente a géneros y esquemas estructurales, cuya disolución y anonadamiento es producto desbordado e incontrolado de la fantasía creadora, ya sea porque ésta se insinúe en las formas históricas precedentes, sometiéndose a las mismas de un modo más aparente que real, ya sea porque [la fantasía creadora] se imponga muy rápidamente y con una originalidad lingüística tal que de ésta se extraen esquemas estructurales nuevos e imprevistos» [33*].

Esta discusión acerca de la mayor o menor validez de los géneros implica un problema historiográfico de vastas proporciones y choca con la manera habitual de concebir la historia del arte. Es significativo que Ronga, varias veces a lo largo del ensayo que examinamos, así como en otros escritos suyos, conceda el privilegio a las monografías en tanto que modo de hacer historia y a estudiosos dignos de alabanza que habían renegado implícitamente de la doctrina de los géneros, como era el caso de Hermann Abert, que había escrito una gran monografía sobre Mozart como prueba de su arrepentimiento. En esta línea exalta las primeras manifestaciones de la historiografía romántica, con los primeros estudios monográficos sobre las grandes personalidades creadores de músicos como Palestrina, Bach, Mozart, etc. De hecho, según Ronga, «resulta evidente que, cuanto más se constituye el género con su rigor evolutivo, tanto más se da, en correspondencia con esto, la progresiva anulación del sentido histórico [implícito en la música]. La inserción de la obra de arte en la evolución del género conlleva la abolición del momento de la libertad y admite tan sólo el momento de la necesidad. En consecuencia, de esto no puede derivar más que una pseudohistoria, ya que ésta reviste la documentación de una topología abstracta cuyas fases de desarrollo se dan en función de normas y leyes que a menudo se infieren con notoria arbitrariedad» [34*].

Si es verdad que una historia de la música concebida como catalogación de campos de influencia según un esquema preestablecido, representado por una abstracta evolución de los géneros o por cualquier otro esquema, significa la negación del «sentido histórico» en palabras de Ronga, es necesario añadir, sin embargo, que otra negación tan radical de la historia se da igualmente con la supresión *tout court* [35*] de los géneros y las formas, concediendo el privilegio exclusivamente a la personalidad creadora singular, es decir, al «momento de la libertad». Desde hace tiempo, la historiografía contemporánea ha superado, justamente gracias a una profundización del historicismo en este ámbito, la artificiosa alternativa que

[33*] Ibíd., p. 113.
[34*] Ibíd., p. 122.
[35*] Lisa y llanamente.

se planteaba entre la libertad y la necesidad, alternativa que se descubría ya en la raíz misma del pensamiento idealista. La concepción de la historia de la música expuesta por Ronga es, de hecho, idéntica a la concepción crociana perfilada rigurosamente en la *Estetica* de 1902, y que no consiste en otra cosa que en la negación de la historia del arte. Si, como afirma Croce, «cada individuo —más bien cada momento de la vida espiritual de un individuo— tiene su mundo artístico, y tales mundos son todos, artísticamente considerados, incomparables entre sí» [36*], se llega inevitablemente a una historia concebida como conjunto de ensayos monográficos; y parecería ya bastante arriesgado hablar de monografías sobre un músico, dado que, con rigor, se debería hablar tan sólo de monografías sobre obras singulares. Para Croce hacer historia del arte no es otra cosa que «la recreación» de una obra que existía en el pasado, operación que deviene posible gracias a la filología [37*], y Ronga, dentro de su ensayo, parece aceptar íntegramente, del modo más severo, el punto de vista defendido por Croce.

Se ha hablado del desfase cultural observable en el discurso de Ronga: ciertamente, si la polémica de Croce contra el positivismo se insertaba en un contexto cultural en el que semejante batalla tenía una razón de ser, de manera muy distinta sonaba la misma polémica medio siglo más tarde. No obstante, Ronga se previene de esta acusación afirmando que la situación de la historiografía musical es tal, incluso hoy día [38*], debido a que «la diversidad de rumbos [en el interior de la misma] continúa manifestándose con toda su crudeza; hecho que explica cómo, a diferencia de lo que ha acontecido con la experiencia crítica de la poesía, la teoría de los géneros musicales ha asumido un carácter teórico-normativo bastante más rígido y sistemático, especialmente desde finales del siglo pasado en adelante» [39*].

Una vez más, a través de una contraposición que no nos parece, por supuesto, nada actual y sí en parte artificiosa, queda eludido el verdadero problema: la alternativa para el historiador de la música no se sitúa entre insertar simplemente una obra en un esquema abstracto o elaborar un ensayo monográfico encaminado a descubrir, a través de una recreación superestética, la individualidad de la obra de que se trate, sino que, más bien, el quid de la cuestión estriba en descubrir la relación existente entre la obra y la historia, o lo que es igual, en el hecho de sacar a la luz la dialéctica concreta que se da entre invención y tradición. Sólo así la con-

---

[36*] Benedetto Croce, *Estetica*, p. 150.

[37*] Cfr. Benedetto Croce, *La poesia*, cap. II, III: L'interpretazione della poesia.

[38*] No se olvide el lector, en ningún momento, de que la realidad historiograficomusical a la que se alude es a la vigente en la década de los sesenta.

[39*] Luigi Ronga, *L'esperienza storica della musica*, p. 217.

tinua transformación del lenguaje musical y de los géneros puede adquirir un sentido, una dirección, lo que no significa ni imaginar un perpetuo progreso conforme al modelo propio del iluminismo, ni una fatal y necesaria evolución —nacimiento, desarrollo, decadencia y muerte— conforme al modelo propio del positivismo.

Según la interpretación más restrictiva que puede dársele al discurso de Croce, también el idealismo, con respecto al asunto que comentamos, eludió el problema. Es verdad que, como reconoce Ronga, en la música persiste la intrincada cuestión de los géneros y de las formas incluso en el ámbito de la historiografía actual, pero no nos sintamos tentados a compartir su juicio, es decir, que esta persistencia se deba considerar como «indicativa de ciertas zonas deprimidas de la cultura musical contemporánea» [40*]. Más bien, lo que es verdad es que el problema de los géneros y, en definitiva, el problema histórico del lenguaje musical persiste a despecho de la tentativa demasiado fácil, por parte de los idealistas, de desembarazarse de ellos, y es más: hoy día, más que nunca, se tiene conciencia de tales problemas debido al carácter tan peculiar que ha asumido la experiencia histórica de la música. En una época como la nuestra, que es testigo, por lo que a la música contemporánea se refiere, de una situación de *revolución permanente* tal como para dejar a muchos críticos, incluso a los más abiertos y dispuestos a ella, frecuentemente desconcertados, se hace patente que, si aún subsiste un significado con relación a muchas obras, dicho significado consiste, precisamente, en que se indague en ellas, en tanto que representan la negación de las formas tradicionales, negación que entraña asimismo una relación de antítesis siempre. Toda obra musical, tanto hoy como ayer, adquiere significado únicamente si se la inserta en un contexto histórico musical y cultural, como si de un diálogo se tratara, el cual, a veces, se convierte también en una disputa y en una elocuente ruptura.

Esta perspectiva, que de modo inflexible queda excluida del Ronga teórico, no es, sin embargo, del todo ajena al Ronga crítico musical: a pesar de que sus convicciones estéticas e historiográficas son continuamente corroboradas, sobre todo a través de sus investigaciones en torno a la historia de la historiografía, no son raros los casos —como cuando aborda condensados análisis de personalidades musicales— en los que Ronga se olvida de su rigor teórico y amplía su discurso insertando las obras y los individuos en una visión histórica más orgánica; esto es lo que ocurre en su ensayo sobre la música del *Trecento* o en aquel otro que consagró al carácter vocal de la música italiana desde Palestrina hasta Monteverdi, e incluso en otros, como es el titulado «Tasso y Monteverdi», en el que

[40*] Ibíd., p. 125.

dibuja con precisión el encuentro que se produjo entre dos personalidades artísticas de la talla de las mencionadas [41*], y en el que la fina sensibilidad del crítico supera la aspereza del teórico. En cambio, otros ensayos suyos, como el que hiciera sobre Brahms y algunos más, se resienten de la puntillosa polémica que sostuvo contra la musicología; de esta manera, las figuras de los músicos resultan escuálidas debido a la esquemática concepción de los géneros en uso, por lo cual, a veces, parece como si quedara enteramente en el olvido la individualidad del músico en concreto del que el autor trata en cada ensayo.

## 5. La estética y la experiencia crítica de la música

Esta literal y, a veces, servil y acrítica aceptación de la estética crociana y su trasplante desde el campo de las letras —es decir, desde el ámbito para el que idealmente había sido pensada por Croce— hasta el campo de la música —es decir, el arte más alejado de la experiencia del filósofo napolitano— ha dado, no obstante, sus frutos y se puede decir, casi paradójicamente, que ha sido justamente la música la que ha actuado a menudo como reactivo para sacar a la luz algunos de los defectos más notables de la estética crociana. Si ciertos críticos apostaron por una trasposición pura y simple, en términos literales, de una estética, la de la poesía, a otra, la de la música —insensibles con frecuencia a los motivos alrededor de los cuales se había centrado la polémica, así como a la situación cultural y a la experiencia artística que habían condicionado a Croce durante los primeros años del siglo XX—, en cambio otros, partiendo de un crocianismo concebido, más que como otra cosa, como punto de partida —en tanto que base metodológica para iniciar un discurso crítico en torno a la música que brotara tanto de la pura erudición como del impresionismo propio de cierta crítica periodística—, intentaron reinterpretar algunos aspectos del idealismo crociano, con el propósito de verificar su validez al ponerlo en contacto con la experiencia musical.

Guido Pannain, ya sea en su obra en calidad de crítico, ya sea en el volumen en el que se compendia su pensamiento estético [42*], manifiesta, pese a su idealismo, una adhesión más positiva a los problemas que ocasiona el lenguaje musical. Aun manteniéndose firme con respecto a los principios relativos a la unidad de las artes, a la relevancia exclusivamente práctica de los géneros y a la abstracción inherente a éstos, en su modo de profundizar en los problemas y de volver a ellos una y otra vez exhibe

---

[41*] Cfr. la colección de ensayos [de Luigi Ronga] *Arte e gusto nella musica*, Milán, Ricciardi, 1956.

[42*] Cfr. Guido Pannain, *La vita del linguaggio musicale*, Milán, Curci, 1947.

un deseo de ahondar, de llegar hasta el fondo en todo lo que a la realidad de la música se refiere. Por algo sería que, en 1935, Parente, aun cuando lo hiciera con la debida cautela, entabló una polémica con Pannain a causa de su *anacrónico* historicismo: «Pannain, a pesar de su sólida preparación y de su agudeza crítica e histórica, tal vez todavía parezca dominado por la vieja idea de que, para entender la personalidad de un artista, haya que comenzar conociendo el ambiente histórico en el que se desenvolvió su formación y las llamadas influencias [que sobre él incidieron], con el fin de situarlo bajo la luz justa de que provee la perspectiva histórica, en el punto que le corresponde en medio del flujo de todas las cosas [...]» [43*]. La acentuación del concepto de que la música se halla toda ella en el mundo sonoro que la constituye, la todavía tímida enunciación de que las formas musicales, aun cuando coincidan «con la personalidad del artista», «disponen de reglas y leyes en función tan sólo de las necesidades orgánicas del lenguaje» [44*], e incluso la complicidad con que aborda la problemática relativa al delicado punto de intersección que se produce entre la técnica y la creación, indican una inquietud que nace más de la exigencia del crítico por profundizar en las razones que lo llevan a obrar así que de andar preocupado exclusivamente por ser fiel a las doctrinas de otros.

El último capítulo del [ya citado] volumen de Pannain («La crítica musical como crítica de arte») nos parece el más digno de subrayar bajo este perfil. Dentro del mencionado capítulo, se hace aún más evidente el desfase existente entre el mensaje consustancial a la estética crociana y la interpretación más elástica, o tal vez equívoca, efectuada por el crítico, el cual intenta adaptar dicha filosofía a su propia experiencia. Después de alabar a Croce por haber puesto fin a la confusión que afectó a la técnica —es decir, «un concepto práctico»— y al arte —es decir, «un concepto teorético»—, quizá inconscientemente insatisfecho por ello, Pannain retoma, dándole una acentuación muy diferente, el pensamiento crociano: «La técnica es precisamente el modo como toma cuerpo el arte. Entender la técnica significa tomar posesión de la obra de arte de forma plenamente evidente» [45*].

Al plantearse este problema, Pannain lo conecta de manera sustantiva con el problema de la unidad de las artes: «Es un verdadero y riguroso proceso técnico aquel mediante el cual surgen y se configuran las diferentes artes, que se distinguen entre sí en puntos nítidos que las separan. Admitir la unidad de las artes no significa negar la existencia de las diferentes artes que vemos y escuchamos; tampoco significa admitir que las

---

[43*] *Rassegna musicale*, 1931, núm. 5.

[44*] Guido Pannain, *La vita del linguaggio musicale*, pp. 23-24.

[45*] Ibíd., p. 133.

múltiples artes —música, poesía, pintura, etc.— sean todas la misma cosa, negándole a cada una de ellas la realidad que le es propia. Y esta realidad que diferencia entre sí a todas y a cada una de las artes es, ni más ni menos, el proceso histórico en el que el impulso creador se humaniza; es la voluntad que pasa de las palabras a los hechos y que, por consiguiente, deviene mera voluntad artística: escoge su cuerpo y, además, la materia de una vida [...]. Todo artista desarrolla siempre el gusto por una técnica, que recibe de la tradición, pero que, precisamente, desde el momento en que es un artista transforma y recrea» [46*]. Ciertamente, al Pannain crítico le interesa justamente el pasaje que dice «de las palabras a los hechos»; le interesa el arte que escogió «su cuerpo y, además, la materia de una vida».

Volviendo a la música, esto sería para Parente todo lo que pertenecería a un momento extrínseco al arte, es decir, al momento técnico-práctico de la comunicación, mientras que Pannain, aun sin entrar directamente en polémica con él, se aleja un poco de esta perspectiva, acentuando por el contrario no sólo el momento técnico gracias al cual toma forma el arte, sino también la dimensión histórica de la técnica, o lo que es lo mismo, la tradición: «Así como toda forma de vida, toda la realidad se desarrolla a partir de otra realidad anterior —tal cosa es la historia—, en el arte hay siempre una forma que prepara otra forma —tal cosa es la historia de los estilos. La obra maestra es, ni más ni menos, la forma perfecta, tan viva y llena de sí misma como para no poder dejar de reparar en el camino del que procede» [47*].

Pannain advierte explícitamente cómo el problema crítico e historiográfico surge del encuentro dialéctico entre tradición e individuo, entre forma, lenguaje institucionalizado y nueva creación, e ilusorias resultarán las tentativas por resolver el problema anulando uno de los términos que se enfrentan entre sí: «El punto más delicado de la crítica estriba en poner de acuerdo la definición del arte, libre o creador, con las técnicas mediante las cuales el arte se decanta» [48*]; con esto subraya Pannain uno de los problemas neurálgicos de la crítica idealista y previene de modo nítido acerca del problema consistente en la relación entre corporeidad y espiritualidad del arte, entre técnica e inspiración: «En consecuencia, las artes precisan, en orden a su autonomía técnica, del momento en que la inspiración adquiere una forma concreta, es decir, del momento en que se perfilan esas especiales circunstancias gracias a las cuales el acto de crear suscita el ambiente físico idóneo. Es entonces cuando la experiencia interior se hace elocuente y forja imágenes que le son propias [...]» [49*].

---

[46*] Ibíd., pp. 133-134.
[47*] Ibíd., p. 134.
[48*] Ibíd., p. 134.
[49*] Ibíd., p. 134.

## 6. En los confines del crocianismo

No tiene ninguna utilidad continuar haciendo más citas; los pasajes sacados a colación hasta aquí nos parecen suficiente al objeto de ilustrar ese proceso de revisión a que ha sido sometida desde dentro la estética crociana, proceso frecuentemente inconsciente, limitado a veces a esporádicas aunque notables afirmaciones carentes de coordinación en el contexto de un pensamiento orgánico, así como a dobles lecturas de escritos de Croce que ponen entre paréntesis algunas expresiones con el fin de subrayar otras. En el ámbito del idealismo crociano, estas tentativas de revisión han sido, en general, más bien tímidas y raramente explícitas e intencionales, motivo por el que se han detenido con mayor intensidad sobre aspectos relativos a la ortodoxia crociana que sobre las desviaciones [que a partir de ésta se han ido dando]. Sin embargo, es necesario hacer una excepción a propósito de Massimo Mila, el único crítico que ha intentado una revisión explícita crociana apremiado por su experiencia cotidiana en el campo de la realidad musical, realidad que requiere de instrumentos metodológicos adecuados al objeto de que se la pueda interpretar. Mila, el más *asistemático* de todos los críticos idealistas —lo que se dice en su honor—, ha ido afinando poco a poco, desde que comenzara a colaborar en la *Rassegna musicale,* sus instrumentos críticos, sin temor a que se le pudiera acusar por ello de *desviacionismo,* llevando a cabo una positiva y constante labor de revisión desde el interior mismo de la estética crociana, labor de revisión motivada, sobre todo, por la exigencia de efectuar una interpretación como es debido de la música contemporánea. Mila se *sirve* de la estética crociana, pero no hay nada que le impida repudiarla en su totalidad o en parte, sin hacer anuncios dramáticos previos, en el caso de que no le sirva ya. Debido a esto, su pensamiento estético habría de centrarse, sobre todo, en su experiencia cotidiana como crítico, no viniendo a cuenta ahora el Mila que, a pesar de albergar también intereses teóricos, no comprimió jamás su pensamiento en un «sistema».

El volumen de Mila titulado *La experiencia musical y la estética* [50*] nace, en efecto, como una serie de reflexiones sobre variados problemas estéticos y musicales a raíz de la lectura crítica que realizó de otros ensayistas —de ensayistas incluso fuera del área del idealismo— y, aun cuando sus ensayos versen sobre temas variados, todos ellos ponen a tiro de cañón algunos problemas fundamentales. El primer ejemplo que demuestra cuán distinta es la postura adoptada por Mila si se la compara con la adoptada por otros autores la tenemos en el ensayo con que se inicia el volumen en cuestión y que se remonta al año 1934: «Cauto homenaje a Hanslick».

---

[50*] Cfr. Massimo Mila, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Turín, Einaudi, 1950.

Este ensayo reproduce la introducción a la traducción del famoso ensayo de Hanslick hecha por el propio Mila y que, curiosamente, fue publicada en la *Rassegna musicale.* Si se cotejan las breves páginas escritas por Mila [con respecto a Hanslick] con el largo ensayo de Parente [sobre el mismo autor] (incluido en el volumen ya citado) [51*], e incluso con las distraídas páginas escritas por Croce [también sobre Hanslick] dentro de su *Estetica,* se forma uno una idea exacta acerca de lo que culturalmente representaba para Mila hacerle un cauto homenaje al musicólogo bohemio. El reconocimiento de que también Hanslick había asimilado una pequeña porción del *verbo* estético, es decir, la síntesis de forma y contenido, es obra de Croce, convirtiéndose en un tópico para toda la crítica y la estética idealistas, centradas por completo en la investigación de los antepasados. Si Parente, en el minucioso y severo análisis que lleva a cabo, no carente de *reconocimiento,* prácticamente lo que hace es recalcar el modo *antihistórico* en que investiga ese filósofo [Hanslick], Mila, en cambio, se acerca a Hanslick, ante todo, situándolo históricamente dentro del clima cultural posthegeliano y esclareciendo —de manera inequívoca— lo que podía significar, para la época en que [Mila] escribía, la *recuperación* de Hanslick, recuperación que vendría a ser como una especie de correctivo para el idealismo, como una vigorosa apelación a la realidad concreta de la obra musical.

Pero el problema fundamental sobre el que se centra todo el volumen de Mila ya citado es el de la naturaleza de la expresión musical. El concepto de música, más bien el de arte en tanto que expresión, es la principal herencia que Mila aceptó de la estética crociana, siendo precisamente el concepto que requiere de una más honda reflexión en el ámbito de la crítica musical. Es hacia esta reflexión que Mila se dirige motivado no tanto por un interés especulativo como por la exigencia que le impone su oficio de crítico y el interés que le suscita la música contemporánea. Del concepto de expresión, o mejor aún, del concepto de expresión de sentimientos, se servían muchos críticos como instrumento de polémica en el seno de los enfrentamientos que se producían en torno a la música del siglo XX, víctima de las banales acusaciones de aridez, cerebralismo, tecnicismo, etc. La experiencia tan vívida que Mila tenía acerca del valor artístico de mucha música del siglo XX, incluso con relación a la que se autoproclamaba intencional y polémicamente como pura investigación formal, lo llevó a reflexionar sobre el concepto de expresión de sentimientos y a transmutarlo por el concepto consistente en que la música es en sí misma expresión, pero [expresión] «inconsciente»; no se trata de un sofisma, ni tampoco de una fórmula acertada: a Mila le interesa, sobre todo, el uso que de dicho

---

[51*] Cfr. Alfredo Parente, *La musica e le arti*

concepto pueda hacerse. Asimismo, a Mila le interesa más ampliar el ámbito de la estética crociana que subvertirla, y substraer el concepto de expresión al uso «antihistórico» [que de él se ha hecho] como apoyo de una «arbitraria canonización del arte romántico» [52*].

Obviamente, debido a la *defensa* crociana que hace del neoclasicismo contemporáneo, así como de otras corrientes del siglo XX nacidas, al menos aparentemente, de exigencias técnicas y no expresivas, Mila se ha visto enfrentado a una completa tropa de *ex* compañeros de viaje que han podido —y quizá con razón— tacharlo de hereje. Ciertamente, lo que distingue en mayor medida su quehacer crítico y su consiguiente meditación estética es su apertura hacia las experiencias culturales de los demás. Para Mila, el crocianismo es un punto de partida tan sólo, que se ha ido enriqueciendo poco a poco por obra de otras contribuciones; en este sentido, basta observar el interés atento, y no polémico, con que Mila leyó a De Schloezer —cuando se mantenía firme en su apelación fenomenológica a la estructura del discurso musical—, a Mersmann —al objeto de aclarar y enriquecer su concepto de expresión inconsciente— a Gisèle Brelet —con el fin de admitir algunas justas exigencias del formalismo—, etcétera.

Si, para la mayoría de los críticos crocianos, la fase idealista se transformó en una especie de túnel estrecho a través del cual debían pasar no sólo los filósofos y los críticos sino, con frecuencia también, los artistas, con respecto a Mila, en cambio, se puede decir todo lo contrario: cuando la realidad de la experiencia musical no parece adaptarse ya al modelo teórico, es este último el que debe modificarse. Para esto Mila se apoyó en su sólido historicismo, gracias al cual tuvo siempre muy presente, a diferencia de otros críticos, que la estética crociana surgió en un momento histórico muy determinado, provista de unos objetivos polémicos muy definidos; sin embargo, hoy día, el horizonte cultural ha cambiado bastante y se ha reemplazado [la estética crociana] por cierta «saciedad generada por la orgía idealista» [53*].

En el prefacio [que el propio Mila escribió] para un librito de Camillo Artom [54*], y que traspuso después, casi textualmente, al volumen ya citado, se trasluce del modo más llamativo esta apertura estética y cultural de Mila, quien no se espanta ante las hipótesis de descubrir un día, tal vez, que no es ya crociano: a causa de este «trabajo interno, si aquélla [la estética crociana] debe convertirse un día en una cosa distinta de lo que era, nadie habrá de sentir dolor por ello, salvo quizá unos pocos crocianos: los más inveterados y pedantes» [55*]. Si nos pusiéramos en la hipótesis de que el

---

[52*] Massimo Mila, *L'esperienza musicale e l'estetica*, p. 115.

[53*] Ibíd., p. 102.

[54*] Cfr. Camillo Artom, *la creazione musicale*, Milán, Minuziano, 1950.

[55*] Massimo Mila, *L'esperienza musicale e l'estetica*, p. 105.

prefacio para el librito de Camillo Artom lo hubiese escrito Parente, éste lo habría hecho de un modo muy diferente, probablemente ajustándole cuentas al musicólogo de educación y procedencia positivistas [56*]. Mila, en cambio, lo que hace es desarrollar un discurso más extenso que embiste contra toda la cultura musical contemporánea, para acabar proponiendo otra vez ciertos temas que, con demasiada facilidad, habían sido segregados por parte del idealismo más ortodoxo: «A quien, provisto de las debidas cautelas historicistas, se sienta tentado por esclarecer la naturaleza del lenguaje musical y el *modus operandi* [57*] de éste, de nada la sirve que se le objete, como ha hecho algún crociano ultraortodoxo, que "entender de música" no es otra cosa que "entender de arte", ni que se le pregunte "por qué únicamente la trama del discurso musical le sugiere la cuestión a debatir y no, en cambio, la del discurso hablado, o bien las figuras, los colores y las líneas.» A este crociano ultraortodoxo, que sería más tarde Pannain, Mila le respondió que «sería tanto como decir que, para gustar de Homero, no es menester entender el griego: basta con entender de poesía» [58*]. Al término empleado —*entender, comprender*— recurre Mila con mucha frecuencia en sus escritos para indicar no sólo la necesidad de una actitud vigilante, atenta y no pasiva, por parte del oyente, sino para indicar también la necesidad de participación intelectual por parte del mismo oyente en orden a la *comprensión* de la música; por algo Mila —ya se ha mencionado— se remite a menudo al artículo escrito por De Schloezer (y que salió en la *Rassegna musicale* en el lejano 1931) titulado «Comprender la música», que para los oídos de los más ortodoxos colaboradores de la revista de Gatti debió sonar al menos chocante.

Hojeando los numerosos escritos de Mila, hay que reconocer que, aun cuando defendiera con firmeza algunas conquistas del idealismo, no incurrió sin embargo en cierto doctrinarismo; en este sentido, su «aceptación condicionada» de la estética crociana es un dato a observar en toda su actividad crítica, no sólo, ni mucho menos, en la correspondiente a los últimos años. A propósito de la polémica desencadenada en torno a los géneros, respondiendo polémicamente a Gianandrea Gavazzeni, Mila afirmaba en 1942 lo siguiente: «No querría que en esta definitiva liquidación de los géneros procedamos de manera tan desconsiderada y totalitaria como para que nos olvidemos de que, si bien las formas en sí y por sí mismas no tienen en absoluto ningún poder determinante por lo que se refiere a las posturas adoptadas por el pensamiento o el lenguaje musicales, lo que sí hay que tener realmente en cuenta es la conciencia meditada que el músico adquiere acerca de dichas formas y del recorrido histórico

---

[56*] Se refiere aquí el autor a Eduard Hanslick.

[57*] Modo de obrar o actuar.

de las mismas. Y no hay nada de extraño —ni de malo— en que el músico, guiado por ese conocimiento consistente en saber lo que una forma dada significa *gracias a su historia,* dote con una expresión muy diferente su propio lenguaje y no haga uso exactamente del mismo léxico para escribir un cuarteto o el final de una ópera» [59*].

Para Mila, el más eficaz correctivo que se le puede aplicar al purismo de la estética idealista parte de un sólido historicismo y de una constante apelación a los valores humanos e históricos de la obra musical [60]; de ahí deriva su polémica contra la idea crociana acerca del origen de la música en tanto que objetivación de los sentimientos, entendiendo éstos como abstracciones psicológicas: alegría, dolor, etc. Como observa Mila, el equívoco surgido a raíz de la desafortunada frase crociana contenida en el *Breviario de estética* —«un sentimiento gallardo, que se vuelve por entero representación nitidísima»— no se resolvió, sin embargo, ni siquiera por el propio Croce y, en consecuencia, mucha crítica musical, crociana y no crociana, continúa aún buscando en la obra musical el sentimiento en su «acepción más liviana, pluralista y psicológica» [61*]. Si debido a esto, por un lado, Mila dirigió su atención oportunamente hacia la estética formalista —y no se comprende del todo bien por qué motivo tituló el capítulo en el que habla de tal clase de estética «Extrema izquierda» (!)—, por otro, recuerda, con su constante apelación historicista, que en las estructuras de la obra musical se descubre, aunque no al nivel de las «objetivaciones abstractas y convencionales que son los sentimientos», la «realidad individualizada de la persona humana, compendio viviente de una situación histórica dada» [62*].

El discurso iniciado por Mila en el volumen de ensayos reiteradamente citado no implica necesariamente ninguna conclusión: representa tan sólo una etapa, un momento de recogimiento en su oficio de crítico, en el que el idealista crociano [que en un principio era Mila] quizá demuestra albergar mayor interés por los libros del fenomenólogo Leibowitz que por los del idealista Pannain, y por la *Poética musical* de Stravinsky que por los escritos de Parente, aportándole tales libros las más fecundas sugerencias en orden a la elaboración de su propio trabajo. La continuación del libro de ensayos de Mila se encuentra en su obra como historiador y como crítico militante, ¡en la que el autor se manifiesta incluso dispuesto a acoger sugerencias nada menos que del historiador marxista norteamericano Sidney Finkelstein! [63*]

---

[59*] Ídem, «Quaderno del musicista», continúa en *Rassegna musicale,* 1947, núms. 9-10.

[60*] Cfr. *Cronache musicali,* Turín, Einaudi, 1959, pp. 27-28.

[61*] Massimo Mila, *L'esperienza musicale e l'estetica,* p. 122.

[62*] Ibíd., p. 125.

[63*] Para ampliar información sobre este autor véase AM31, cap. XV. La estética y la sociología de la música. 3: La sociología de la música y el marxismo, pp. 401-403.

De este singular ejemplo de eclecticismo, o mejor aún, de disponibilidad y apertura culturales, se pueden extraer algunas conclusiones con relación a la estética y a la crítica musicales crocianas. Casi nos sentimos tentados a afirmar, seguros de provocar la cólera de los últimos crocianos, que Mila es uno de los mejores críticos musicales italianos y que sus ensayos de estética se hallan entre los más notables de cuantos se han escrito en las últimas décadas *a pesar de* su crocianismo, hipótesis ésta —un poco paradójica— que tal vez podría desagradar al propio Mila; no obstante, al margen de paradojas, nos parece que podemos concluir, remitiéndonos así a las primeras páginas de nuestro escrito, que la estética idealista, pese a todos los méritos con que cuenta, quizá no haya dado sus mejores frutos en el campo de la música. Evidentemente, la afirmación que acabamos de hacer carece de sentido para un crociano ortodoxo, dado que una estética que sostiene ante todo la unidad de las artes debería valer igual para un arte que para otro. Sin embargo, es indudable que la estética crociana, si se la mira con perspectiva, revela un origen preeminentemente literario, lo cual al crociano Mila no le pasó en absoluto inadvertido.

Se dijo ya al comienzo de este ensayo que los mejores frutos del crocianismo se adscriben más a los campos de la crítica y la historiografía que a todo lo relativo a las teorizaciones estéticas en torno a música. Como afirmaba Antonio Banfi en el lejano 1936 (con motivo de la crítica que realizó acerca de la obra de Parente ya mencionada: *La música y las artes*), si se mantienen en efecto rigurosamente firmes las bases sobre las que se asienta la ortodoxia [crociana], se llega inevitablemente a «una estética musical en la que no se debe hablar de música y que ni puede servir como testimonio» [64*]. Nos sentimos tentados a concluir este escrito citando completas las bellas páginas de Banfi con su urgente apelación a la estética italiana para que muestre «un poco más de auténtica sensibilidad en relación con los problemas que el arte plantea» [65*], pero son demasiado conocidas y basta con recordarlas. Querríamos añadir tan sólo que las palabras que se han citado de Banfi, por lo que se refiere al ámbito de la crítica y la estética italianas, no han caído en el vacío.

A lo largo de nuestro escrito se ha hablado, de forma quizá demasiado esquemática, de algunas de las posiciones que con mayor facilidad pueden distinguirse desde un punto de vista conceptual en el ámbito de la estética musical de inspiración crociana, descuidando sin embargo el análisis, que debería haber sido mucho más amplio, de los fermentos críticos surgidos en dicho clima cultural y a expensas, con frecuencia, de los mismos hom-

---

[64*] Antonio Banfi, «A propósito de un'estetica musicale», continúa en *I problemi di un'estetica filosofica*, edición preparada por Luciano Anceschi, Milán, Parenti, 1961, p. 2111.

[65*] Ibíd., p. 207.

bres que se ejercitaron en la estética, y no se ha abordado tal tarea por haberla acometido ya otros de modo admirable [66]. Del panorama expuesto puede deducirse tal vez que la estética musical idealista en su conjunto sea pobre en cuanto a fermentos filosóficos propiamente dichos, a causa de haberse cerrado demasiado a menudo a las sugerencias procedentes de otras culturas. El desfase que existe entre crítica militante y teoría estética quizá sea el hecho que nos dé la más perfecta medida de algunos de los más descollantes defectos de los que hace gala la estética crociana. En efecto, la estética idealista sirvió de caldo de cultivo, incluso por lo que atañe al campo de la música, para que se diera un renacer de los estudios críticos, de los debates y de las reflexiones en clave humanística en todo lo referente a nuestro patrimonio musical.

Sin el idealismo no habría existido tal vez la *Rassegna musicale* con todo lo que representó en orden a la renovación de la cultura musical italiana. Ahora bien, en el otro plato de la balanza pesa su escasa fecundidad filosófica, su escasa disponibilidad para el diálogo y para acoger los gérmenes positivos de otras corrientes críticas y estéticas, así como su incapacidad para desarrollarse y evolucionar. Salvo casos aislados, como es el de Mila y el de unos pocos más, por lo que atañe al campo de la música la historia de la crítica idealista se vio confinada, efectivamente, dentro de unos límites cronológicos y geográficos muy delimitados. Sin embargo, durante la postguerra, la *Rassegna musicale,* gracias a las iniciativas y, sobre todo, a la amplitud de miras de su director, Guido Gatti, dejó de ser poco a poco la plaza fuerte del idealismo y se abrió a todas las experiencias de índole crítica. En el fondo, para esta segunda fase de la revista, Gatti adoptó nuevas medidas —que mantendría en vigor durante unos cuantos años— en el instante en que comenzó a abrirla a colaboradores de otras tendencias, tanto italianos como extranjeros. La colaboración de musicólogos como Luigi Rognoni, de autores pertenecientes a la escuela fenomenológica banfiana, de Fedele d'Amico, de Ferruccio Busoni y de Ferdinando Ballo, demuestra con suficiente evidencia el deseo de Gatti —a quien con frecuencia se le hizo objeto de la acusación de *empiria* [67]*— de abrir la revista a otras experiencias culturales, deseo que quedó demostrado aún más diáfanamente en los años de la postguerra, hasta llegar a los últimos números monográficos.

No obstante, cuanto se ha expuesto no es prueba suficiente de la fecundidad del idealismo con relación a la estética musical, sino tan sólo prueba de la apertura cultural de unos pocos hombres. Sin lugar a dudas,

---

[66]* Para conocer el panorama de la crítica musical italiana del período de entreguerras se remite al lector al libro de Luigi Pestolazza, *La rassegna musicale,* Milán, Feltrinelli, 1966.

[67]* Experiencia; entiéndase aquí empirismo.

la estética crociana fue más un potente estímulo para la crítica musical que para la estética en el transcurso de los veinte años que separaron las dos guerras mundiales; ahora bien, después de proporcionar a muchos críticos e historiadores de la música una conciencia metodológica precisa —después de proveerlos de una perspectiva estética desde la cual pudieran observar el mundo del arte— los convirtió, en cierto sentido, en prisioneros, empleando para ello las mismas armas de las que se había valido previamente para emanciparlos. Hubo quien se dejó impresionar sin protestar y hasta quien se mostró del todo satisfecho por cargar con estas cadenas doradas; hubo quien reaccionó, poniendo las debidas distancias, y hasta hubo quien no aceptó nunca la dictadura del idealismo; algunos de estos últimos fueron justamente quienes se constituyeron en las fuerzas más válidas de la crítica musical de la postguerra.

# Lenguaje y semanticidad de la música

## 1. El problema del lenguaje musical

Dentro del campo de la estética musical, el problema de la semanticidad de la música se erige en uno de los problemas centrales: ha generado muchas discusiones, comprometiendo tanto el pensamiento musicológico como el pensamiento filosófico.

Hoy día, la vieja polémica no ha visto modificados en demasía sus términos: Hanslick y Wagner, Stravinski y Schönberg; de una parte, los formalistas puros, para quienes la música no expresa nada ajeno a ella misma y al mundo de los sonidos; de otra parte, los contenidistas, para quienes la música tiene la virtud de expresar estados de ánimo, emociones, o dicho de otro modo, la música puede referirse a un mundo que no se reduce meramente a los sonidos. Todas las tentativas, tan numerosas, de conciliar ambas posiciones pecan casi siempre de artificiosidad y pretenden llevar a cabo una síntesis que corre siempre el riesgo de caer hacia un lado o hacia el otro.

El libro recientemente aparecido del musicólogo norteamericano Derick Cooke, titulado *El lenguaje de la música* [1*], representa un enésimo y quizá demasiado ambicioso intento de resolver el problema que nos ocupa. Pese a todo, el examen de este estudio es del máximo interés, ya que

---

[1*] Reciente para la fecha en que Enrico Fubini publicó por primera vez este ensayo (1961), analizando dicho libro, dentro de la *Rivista di Estetica*. Cfr. Derick Cooke, *The Language of Music* [Londres, Oxford University Press, 1959]. De este autor se ocupa Enrico Fubini en AM31, cap. XIII. El formalismo en el siglo xx: 6. Derick Cooke y el vocabulario de las emociones, pp. 368-371; pero se advierte al lector que, como Enrico Fubini se plagia con cierta frecuencia, a sí mismo (lo que también se apunta con respecto a los ensayos V y VIII de esta colección), el discurso sobre Derick Cooke contenido en AM31 es prácticamente idéntico al del parágrafo 1 del presente ensayo.

puede deparar el tema idóneo para una útil discusión. Cooke se sitúa en la órbita de los estudiosos que muestran una fe inquebrantable en la capacidad expresiva de la música; pero, aun siendo así, tiene el mérito de intentar justificar su fe, intento olvidado con demasiada frecuencia por los contenidistas. Quien crea en la semanticidad de la música, es decir, en la posibilidad que ésta tenga de referirse a otra cosa ajena a la propia música, deberá plantearse en primer lugar el problema del lenguaje musical, o sea, el problema de si la música puede considerarse lenguaje y cómo, y, en consecuencia, deberá plantearse cuáles sean las bases sobre las que se pueda sostener su comunicabilidad, a no ser que se entienda su semanticidad en sentido meramente evocativo y onomatopéyico. Mas no es ésta la tesis de Cooke, quien, antes bien, se enfrenta al problema del lenguaje musical simplemente para justificar su convicción de que la función de la música es la de expresar emociones. La música constituye un lenguaje: un lenguaje que no es el del habla común, por carecer de carácter conceptual, pero que puede expresar emociones y sentimientos: emociones y sentimientos que la música expresa mediante una terminología bien definida, a través de vocablos dotados de un significado exacto. ¿Podremos, por consiguiente, construir un vocabulario de términos musicales? La respuesta de Cooke a esta pregunta es afirmativa, y él mismo intenta iniciar esta tarea haciendo un primer ensayo con algunos de los términos fundamentales del lenguaje musical. Este intento, a nuestro parecer completamente fallido —al menos desde la perspectiva en que lo abordó el autor—, nos pone sin embargo frente a un cúmulo de cuestiones y problemas que exigen una aclaración.

Examinemos más de cerca el sentido que encierra el estudio de Cooke. Antes de nada, hay que señalar una circunstancia, a saber: que el autor limita su análisis a la música occidental y al período que va desde el *Quattrocento* hasta nuestros días. A veces, parece como si esta limitación le hubiera venido dictada por razones de orden metodológico y práctico, aunque, bien mirado, se constaten razones más importantes. Es hacia 1400 cuando comienza a emerger, para fijarse más tarde de forma cada vez más definitiva, el lenguaje tonal en sus dos modos mayor y menor, como derivación de los antiguos modos gregorianos. Para Cooke, la música tonal y las leyes de la armonía representan la única posibilidad auténtica que se la ha brindado a la música. La música no tonal debe tomarse en consideración tan sólo en función de los elementos tonales que pueden contenerse y presentirse en ella, por ser la tonalidad un hecho *natural* que se basa —como ya se sabe— en el fenómeno acústico de los armónicos. Resultaría quizá más que suficiente, con el fin de refutar esta concepción de la tonalidad como algo eterno, natural y objetivo, en armonía con la naturaleza humana y con las leyes acústicas, hacer dos observaciones:

1.ª Que solamente el modo mayor tiene su fundamento en los armónicos superiores, los únicos que en realidad existen, mientras que la tercera menor puede ser justificada exclusivamente por vía matemática: con los armónicos inferiores, cuya existencia no ha sido demostrada.

2.ª Que el temperamento igual, necesario para la práctica instrumental, alteró y perturbó la pureza del sistema tonal.

No obstante, para Cooke, las leyes de la armonía son naturales; por lo tanto, la música anterior [a la entronización de la armonía] es válida sólo en tanto que sirvió como preparación para aquéllas. Por lo que concierne a la dodecafonía, el autor se muestra escéptico, sin descartar que algún día se pueda llegar también a encontrar una justificación *natural* con relación a esa nueva música. Por los motivos aducidos, el supuesto vocabulario de términos musicales tendría sentido únicamente con miras a la música tonal, o sea, para el período histórico comprendido entre el Renacimiento y nuestros días, excluida la dodecafonía. Dentro de estos límites, poseen el mismo significado todos los términos fundamentales del lenguaje musical, ya se trate de Palestrina como si se trata de Stravinski.

Pero, ¿cuáles son estos términos fijos y recurrentes, unívocamente interpretables? Hojeando el extenso estudio de Cooke, con sus abundantes ejemplificaciones, nos encontramos, en primer lugar, con una interpretación de todos los posibles intervalos del sistema armónico, de la que transcribimos aquí el esquema. Tónica: emocionalmente neutra.—Segunda menor: tensión semitonal hacia la tónica.—Segunda mayor: nota de paso emocionalmente neutra.—Tercera menor: intervalo consonante, pero entendido como disminución de la tercera mayor; significa aceptación estoica, tragedia.—Tercera mayor: alegría.—Cuarta justa: nota de paso, o bien, si está dotada de tensión tonal hacia la tercera mayor, significa dolor.—Cuarta aumentada: como nota modulante de la tonalidad de la dominante: activa aspiración.

No proseguiremos la enumeración, de la que puede considerarse suficiente la citada ejemplificación. Por el contrario, resultaría aún conveniente referirnos a algunos términos o núcleos armónicos aislados por Cooke: la tríada mayor ascendente 1-(2)-3-(4)-5 es interpretada como activa afirmación positiva de alegría; un significado análogo tiene la bajada de la dominante a la tónica para subir a la tercera 5-1-(2)-3. Semejantes esquemas melódicos en el modo menor son sinónimos de sentimientos de pena y de dolor. Podríamos citar muchos esquemas: 1-5--6-5 (pureza e inocencia en el modo mayor, afirmación de protesta dolorosa en el menor); 8-7-6-5 (optimismo en el modo mayor, sufrimiento pasivo en el menor). Cada uno de estos módulos va acompañado de una rica ejemplificación, extraída de obras que comprenden toda la historia de la música. Sería inútil citar otros ejemplos, pues los mencionados bastan para asimilar el significado a que

aspira esta tentativa de vocabulario. Según Cooke, la combinación, en un contexto rítmico, de todos los módulos existentes, con variaciones en las intensidades sonoras, produce la obra musical.

No se sustrae a críticas bien fundadas la forma en que plantea Cooke este estudio. Ante todo, su validez se halla en estrecha conexión con la concepción según la cual la relación entre la serie armónica y el sistema tonal es natural y no histórica; de esta manera, Cooke obstaculiza la comprensión de otras clases de música. Además, es fácil advertir cómo el lenguaje armónico, con la inmensa riqueza de combinaciones que a lo largo de la historia nos ha deparado, queda, sin embargo, extremadamente empobrecido a tenor de las interpretaciones o traducciones que en lenguaje común nos ofrece Cooke: parece como si el lenguaje armónico, en definitiva, no pudiera expresar más que alegría o dolor, es decir, tensiones resueltas o sin resolver, o en espera de resolución, por medio del mecanismo de la cadencia. El mundo tan vasto y complejo de la música que se extiende desde el Renacimiento hasta hoy, el cual, gracias a la perfecta construcción que, con sus infinitas posibilidades, brinda la armonía, pudo expresar una gama tan amplia de sentimientos mediante formas artísticamente acabadas, nos parece reducido, en el vocabulario de Cooke, a un esquema acomodaticio, pobre precisamente en lo concerniente a aquellas capacidades expresivas en las que el autor había puesto toda su confianza.

Se hace necesario, tal vez, revisar desde su raíz el concepto de lenguaje musical. El problema suscitado por el vocabulario musical no es nuevo, ni nueva es la tentativa abordada por Cooke. Entre las numerosas voces contrarias a la de Cooke, que han sostenido la imposibilidad de un vocabulario musical, viene de modo espontáneo a nuestro pensamiento —por referirnos a una voz reciente y afamada— la de Susanne Langer, quien, en su cada vez más conocido volumen titulado *Filosofía en una nueva clave*, teoriza ni más ni menos que sobre la imposibilidad de construir tal vocabulario [2*]. Para Langer la música no posee un significado convencional; es un símbolo no consumado, cuyo significado es implícito. La música se diferencia del simbolismo del lenguaje común exactamente porque no posee un significado que le haya sido asignado de antemano. Pese a ser así, la música es expresiva: expresa simbólicamente la forma de que se reviste nuestro mundo emocional. Por consiguiente, la música es un len-

---

[2*] Como muy bien dice Enrico Fubini, «voz reciente y afamada» *entonces* la de Susanne Langer, quien, a principios de la década de los cincuenta, fue muy celebrada en el mundo de la musicología por su trabajo en torno al significado y estructura de la música. Cfr. Susanne Langer, *Philosophy in a New Key* [Cambridge (Massachussets), Harvard University Press, 1951]. De Susanne Langer se volverá a ocupar Enrico Fubini en el ensayo IV y, sobre todo, en el ensayo V de esta colección.

guaje sui géneris, hallándose dotado de significado aun cuando sea intraducible y esté desprovisto de vocabulario.

Se ha recordado aquí muy brevemente el escrito de Langer por representar la contrapartida más radical de la concepción formulada por Cooke. La posición adoptada por Langer es mucho más sutil y menos ingenua que la de Cooke; sin embargo, deja a su vez sin resolver algunos problemas fundamentales. Así, si la música, como todas las demás artes, constituye un lenguaje en el sentido ordinario de la palabra, ¿qué puede representar, por ejemplo, la armonía con todas sus leyes y con todas sus reglas? Si, como escribe Langer, «la relación entre música y experiencia subjetiva consiste en una semejanza en la forma lógica», cabe pensar que las leyes de la armonía sean naturales y no convencionales. De hecho, Langer insiste en que «las relaciones fundamentales que se dan dentro de la música consisten en *tensiones* y *resoluciones*»; el reclamo a la armonía clásica se hace inevitable, pero no va acompañado, sin embargo, por una toma de conciencia de su historicidad. Al problema del lenguaje musical no se le encuentra tampoco una solución adecuada dentro del mencionado libro de Langer, precisamente porque el problema del significado de la técnica musical no es afrontado por esta autora del modo más conveniente.

## 2. Técnica y lenguaje

¿A qué se debe que se plantee el problema de la semanticidad de la música, del significado del lenguaje musical, y no se plantee en cambio el mismo requerimiento con respecto a otras artes, como, por ejemplo, la literatura? La respuesta es obvia: el poeta, a poner por caso, tiene a su disposición un lenguaje ya formado, que sirve además, ordinariamente, para usos muy diferentes del meramente artístico, es decir, un lenguaje con un uso práctico, lo que exige de él que posea un vocabulario de términos suficientemente precisos como para que la referencia [implícita en cada término] sea unívoca. El poeta asume para sí, para sus fines artísticos, el lenguaje común; no obstante, cabe preguntarse: ¿conservará este lenguaje, en el interior de un organismo artístico, la misma claridad y sentido unívoco por cuanto atañe a su significado? En una palabra: todo término que ante nosotros comparece ha de continuar poseyendo el significado que se le asignó dentro del vocabulario; sin embargo, en un contexto poético, cada frase se proveerá de otros significados, de alusiones, de referencias secretas. Por este motivo, si bien el poeta se sirve del mismo lenguaje que se usa para el discurso común o el científico, tal lenguaje, al usarse como lenguaje artístico, perderá su precisión y su sentido unívoco al objeto de adquirir la indeterminación, la ambigüedad y profundidad expresiva propias del arte.

El problema de la semanticidad se da, pues, también en la literatura, aunque resulte con respecto a ésta menos evidente que con respecto a la música. ¿Se dilucida acaso más el problema del significado con relación al *Infinito* de Leopardi que con relación a un cuarteto de Beethoven? La abundante bibliografía crítica, sea musical sea literaria, rinde testimonio continuamente acerca de la dificultad o ambigüedad interpretativa que presentan ambas partes. La música no es, por tanto, un caso tan particular como se ha pretendido que lo sea; con todo, el problema de su semanticidad presenta un interés específico, por cuanto que la música se sirve de un lenguaje creado para un uso exclusivamente artístico y que cuenta, en base a esto, con una estructura y una sintaxis propias tan sólo de ella.

Quizá, una investigación sobre el tipo de semanticidad que entraña la música, debido a la pureza de su lenguaje, pueda devenir ejemplar para cuando se aborden análogas investigaciones en otros campos artísticos. El lenguaje artístico, como ya se ha observado, establece con la realidad una relación mucho más elástica que el lenguaje ordinario y es por este motivo que su semanticidad es de orden distinto a la de este último, necesitando buscar otro tipo de veracidad a causa de la polisemia que el lenguaje artístico presenta. No es que el lenguaje artístico acceda a una realidad proscrita para el lenguaje común o para el científico: es el mismo mundo, pero visto desde otro ángulo visual, bajo una perspectiva diferente, y es debido a esta diversidad que caracteriza a uno y a otro lenguaje que se vuelven imprescindibles otras técnicas lingüísticas. En base a lo expuesto, la música genera un interés particular si lo que se quiere es indagar en torno a la problemática que presenta el lenguaje artístico, por cuanto que la música se halla como constreñida por un conjunto de reglas, leyes y prohibiciones que, al menos en lo concerniente a Occidente, se fijaron en la Edad Moderna por obra de la armonía.

¿En qué sentido, pues, se puede considerar la armonía el lenguaje propio de la música? ¿Se puede establecer un paralelismo entre armonía y lenguaje común? Con el fin de elucidar este problema, resultará útil remitirse a la semiótica de Charles Morris.

## 3. La armonía como función sintáctica

Es sabido que para Charles Morris los signos lingüísticos presentan una triple relación:

1.ª Una relación con los objetos a los que son aplicables (dimensión semántica).

2.ª Una relación con los intérpretes (dimensión pragmática).

3.ª Una relación con los demás signos del sistema lingüístico al que pertenecen (dimensión sintáctica).

Por tanto, la estética como estudio del lenguaje artístico deberá ocuparse de la triple dimensión (semántica, pragmática y sintáctica) del signo icónico propio de dicho lenguaje. Aceptando como hipótesis de trabajo este esquema de Morris (reelaborado más tarde por el mismo Morris), parece como si las leyes de la armonía, y en general las de cualquier otra técnica musical, se correspondieran con la dimensión sintáctica del lenguaje, es decir, parece como si no representaran más que funciones logicolingüísticas que regularan la organización de una obra musical. Es por este motivo que no tiene sentido el vocabulario de Cooke. Los modelos armónicos aislados por éste representan funciones sintácticas: atribuirles un significado tiene tanto sentido como atribuirle un significado a la relación que une sujeto, verbo y predicado dentro de una oración; de aquí que su vocabulario hubiera de resultar inevitablemente tan pobre e inadecuado para algo tan rico como es la música.

Del reconocimiento de la función puramente sintáctica que asumen las leyes de la técnica musical, derivan importantes consecuencias. En primer lugar, una concepción puramente funcional de la armonía equivale a una afirmación de su convencionalidad y de su historicidad. Todos los teóricos que refutan una interpretación historicista de la armonía incurren en graves dificultades apenas sienten la tentación de explicar la historia de la música anterior al Renacimiento y posterior a Wagner. Toda la historia de la música, si es vista de este modo, es completamente falseada: en el centro estaría la música tonal, única música verdadera y conforme a la naturaleza; la historia que la precede se hallaría desprovista de autonomía artística y expresiva, y habría que considerarla como una serie de vacilantes tentativas que condujeron finalmente al descubrimiento de la verdad; a su vez, la dodecafonía se convierte en una inexplicable y provisional desviación del camino correcto, y acerca de la que se nos augura un rápido arrepentimiento. Evidentemente, se falsea también el período tonal, por cuanto que no se dilucidan suficientemente los motivos de la profunda evolución y desenvolvimiento que adquiere el lenguaje armónico desde Palestrina hasta el Romanticismo.

Como justamente observaba recientemente Fedele d'Amico, la dodecafonía fue una elección, no una fatalidad intrínseca al lenguaje musical. Lo mismo aconteció con la armonía; ésta representó una elección más o menos consciente entre las muchas posibilidades ofertadas por la polifonía, elección coherente dado que la armonía, como algunos estudiosos muy bien subrayaron, representa mejor que cualquier otro sistema la visión, elaborada por el pensamiento científico moderno, de un mundo regido por leyes necesarias, eternas, capaces de gobernar el mecanismo universal. La armonía entraña un mundo cerrado, perfectamente organizado, privado, al menos aparentemente, de contradicciones internas, puesto que, según los teóricos renacentistas y barrocos (Zarlino, Rameau, etc.), se basa en

leyes naturales, que nos fueron dadas por Dios mismo, que son reflejo de la armonía del mundo.

Si ahora renunciamos a una concepción dogmática de la armonía, ya sea en un sentido contenidista —esto es, como único medio posible de expresión musical y como coto de significados preestablecidos—, ya sea en un sentido meramente formalista —esto es, como arabesco, como alternancia de tensiones y resoluciones que la música deberá respetar eternamente por cuanto que unas y otras reflejan los estados fundamentales y más secretos de nuestro ser—, no nos quedará otra alternantiva que concebir la armonía, y cualquier otra técnica musical suficientemente evolucionada, como un conjunto de relaciones sintácticas del significado meramente funcional que constituirán, en un estadio suficientemente organizado, la base logicolingüística de la expresión musical.

Hemos hablado de la convencionalidad de la armonía; sin embargo, convencionalidad no significa desconocimiento de las relaciones y de los nexos que unen entre sí la técnica y el mundo de los valores: la técnica, precisamente por ser un procedimiento formalizado, histórico y convencional, posee una dimensión creadora, es expresiva y portadora de nuevas exigencias expresivas. Una concepción humanística de la técnica musical, que no la hipostatice [3*] en una presunta y dogmática verdad, deberá reconocer la funcionalidad, convencionalidad e historicidad inherente a dicha técnica. Sería demasiado fácil exponer ejemplos a este respecto: indiquemos cómo el lenguaje armónico encuentra justificación y explicación en la concepción renacentista del mundo, y cómo los modos gregorianos eran perfectamente acordes con la mentalidad medieval: se reelaboran a partir de los antiguos modos griegos, sobre los que se fundamenta de foma acrítica su validez. La historia de la técnica musical no converge fatalmente en un punto fijo, ya se trate de la dodecafonía o de la armonía, por consistir en una continua elección que se renueva constantemente, elección libre y al mismo tiempo condicionada por infinitos factores históricos y por exigencias expresivas promovidas por nuevas técnicas o por nuevos lenguajes, a los que podemos considerar, a causa de las exigencias expresivas que han comportado, autónomos y autosuficientes siempre, aun cuando hayan derivado históricamente de otros anteriores y no hayan sido creados de la nada.

---

[3*] Dado que es absolutamente infrecuente el uso del verbo *hipostatizar* en el lenguaje coloqtiial (entre los italianos, pero más aún entre los españoles), se advierte al lector que deriva del sustantivo *hipóstasis.*

## 4. La semanticidad de la música

Hemos considerado hasta aquí las técnicas musicales como un conjunto de reglas sintácticas capaces de justificar la estructura lingüística de la música. Nos falta todavía ocuparnos del problema más delicado: el de la semanticidad de la música. Después de cuantas discusiones ha habido en torno a este tema, no pretendemos ciertamente proponer nuevas soluciones: nos limitaremos a algunas observaciones al respecto, implícitas ya en las páginas precedentes.

Primeramente, hay que dilucidar qué es lo que se entiende, o se ha entendido, por semanticidad o asemanticidad de la música. Todos los teóricos formalistas, incluso los más consecuentes y rigurosos —desde Schopenhauer hasta Hanslick, desde Stravinski hasta Brelet—, en suma, todos los que le han reconocido a la música un valor puramente fónico, de abstracto arabesco, le han reconocido también siempre, por vía indirecta, de un modo o de otro, un significado. Más aún: es curioso observar cómo, en general, fueron precisamente los formalistas los que al final han acabado por asignarle a la música un cometido casi místico o trascendente: la música no puede y no sabe expresar conceptos ni sentimientos individuales, pero, en compensación, sólo ella puede expresar, o mejor dicho, directamente encarnar, justamente en virtud de su carácter abstracto, las regiones más profundas de nuestro ser, la dinámica de nuestros sentimientos, nuestro inconsciente, la armonía universal, las verdades trascendentes, etc. Este reconocimiento del carácter nouménico de la música se ha erigido, además, en una de las concepciones más clásicas y difundidas de cuantas han existido relativas a la música —desde Pitágoras hasta Platón, desde Leibniz hasta Schönberg—, y se debe, evidentemente, al hecho de que la música se presenta ante nuestros ojos, al menos aparentemente, como algo que estuviera alejado por completo de la realidad fenoménica y de los lenguajes comunes y que, en consecuencia, propicia esa tendencia que hay a situarla en un plano aparte, separada de la realidad humana inmediata.

Como ya vimos, junto a los formalistas, quienes, tras refutar el contenido, lo reintrodujeron desde otras ópticas, los contenidistas, a pesar de negarle, en general, un contenido conceptual a la música, la juzgaron, no obstante, capaz de expresar por elección el mundo de emociones y sentimientos propio de cada autor. Entre los que comparten esta creencia se halla Cooke, quien tuvo el mérito de intentar evidenciar los núcleos significativos y los vocablos del lenguaje musical, esto es, intentó rendirse a la causa de la semanticidad de la música. Sin embargo, los demás estudiosos que se orientaron en esta dirección no se preocuparon de examinar los procedimientos técnicos y lingüísticos a través de los cuales la semanticidad se volviera algo posible.

Así, pues, en general, nadie rechaza de manera absoluta el hecho de

que la música posea cierta semanticidad, que es reconocida como tal a favor de aquélla. Descartando aquí las tesis que asignan a la música un significado trascendente y nouménico, reconociéndole poderes o cualidades peculiares si se la compara con las demás artes o con los demás lenguajes, intentaremos elucidar el concepto de semanticidad con respecto a la música de forma específica. En múltiples ocasiones, las tesis que niegan la semanticidad de la música han nacido de un equívoco: consistente en tomar como modelo de toda semanticidad posible la del lenguaje común o la del lenguaje científico, negándole tal cualidad a cualquier otro tipo de expresión. Ciertamente, como a menudo se ha demostrado, existen diversas clases o niveles de semanticidad, no todos son, desde luego, de carácter conceptual, pues no todos los lenguajes disponen de los *designata* [4*] a los que se refieren de modo unívoco. La semanticidad de la música y de las artes en su conjunto, una vez que se ha admitido la expresividad de todas ellas, es efectivamente de orden muy diverso, y eso se corrobora con hechos como el siguiente: la rápida comprensión del significado «literal» de una poesía no coincide enteramente con su comprensión a nivel artístico.

Pese a todo lo expuesto hasta aquí, se aceptará la tesis sugerida por Morris: un signo es expresivo, es decir, significativo, tan sólo si se halla provisto de la triple dimensión: sintáctica, semántica y pragmática. Habrá de insistirse todavía sobre la dimensión sintáctica del lenguaje musical, por ser premisa indispensable: sin ella, la música no puede considerarse un lenguaje, no siendo la sintaxis, en definitiva, más que una organización del material sonoro conforme a un principio cualquiera. Incluso autores como Roman Vlad, que refuta la tesis de la semanticidad de la música, no deja de reconocer la necesidad que hay de un principio coordinador, pues, «de lo contrario, faltaría una *conditio sine qua non* para que se diera la instauración de una relación de memoria entre un sonido y otro apta para generar la esencial dimensión temporal del discurso musical» [5*]. La organización sintáctica del material sonoro es, por tanto, la condición que ha de darse primariamente para que la música pueda llegar a ser un discurso coherente y no un amontonamiento de sonidos.

Pero ahora se plantea de nuevo el problema del vocabulario: es de suponer que un discurso, además de hallarse dotado de una coherencia interna, debe ser significativo, esto es, ha de hallarse dotado de una dimensión semántica. Ahora bien, la semanticidad de la música, como la de cualquier otro arte, no deriva del hecho de disponer de una serie de términos o vocablos que se han fijado y convenido con anterioridad y que se hallan dotados de una referencia unívoca. El arte tiene *su semanticidad*

---

[4*] Cosas designadas.

[5*] Roman Vlad, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Turín, Einaudi, 1955, p. 178.

sin determinar, pero, como reconoce ni más ni menos que un estudioso que siempre sostuvo la asemanticidad de la música, se trata de una «indeterminación que no equivale a una falta de significación, sino a una polivalencia [de significados]» [6*]. La tentativa de Cooke, aunque digna de ser apreciada, incurrió en prejuicios desde el instante mismo en que fueron formuladas sus premisas, por cuanto que la semanticidad de la música no es algo catalogable: no se constituye a partir de partituras provistas ya, de por sí, de un significado. Se podría decir que la semanticidad de que hace gala la música es *contextual* y verificable a posterior: únicamente en un complejo contexto sintáctico, los sonidos, o mejor aún, los grupos de sonidos, adquieren un significado.

Se podría decir tal vez que la música es un lenguaje en el que prevalece nítidamente la dimensión sintáctica sobre la semántica, hasta el punto de que la segunda, lejos de que se la niegue, sea reabsorbida casi totalmente por la primera. El hecho de asumir una técnica en lugar de otra no se reviste, de ningún modo, de neutralidad con respecto a los *contenidos* que el músico pretende *expresar,* sino que, por el contrario, se convierte en el factor determinante de los mismos. Por este motivo, la renovación de la técnica o del lenguaje musical no es una operación formal que espere volverse significativa gracias a la inspiración del artista; jamás se trata de un hecho externo, extrínseco al significado de la obra, sino que forma parte de una exigencia expresiva que la obra acabada demostrará si era auténtica o no y que, como escribía recientemente D'Amico, representa «una elección ética». Afirmar que la historia de la música se identifica con la historia de su técnica no significa que seamos formalistas, sino, más bien, que mantenemos que los significados que la música expresa residen justamente en aquellos procedimientos tecnicolingüísticos elegidos, inventados, recreados por cada músico. La llamada por nosotros semanticidad contextual está en el polo opuesto de la indicada por Cooke: un grupo de sonidos, un procedimiento armónico, un timbre, una cadencia rítmica, no son nunca aislables desde un planteamiento abstracto por lo que respecta a su presunto significado; éste surge a raíz de un análisis crítico, no ya de la obra en cuestión en tanto que organismo autosuficiente, sino del contexto histórico íntegro en el que la misma se inserta.

Debido a esto, la tentativa de Cooke, además de ingenua, es ilusoria: sostener que cierto módulo armónico tenga un significado unívoco y predeterminado dentro de toda la historia de la música y que el propio músico pueda usarlo como un vocablo —del mismo modo que en el lenguaje común *casa* significa *casa* y *árbol* significa *árbol*—, es indiscutiblemente un error.

---

[6*] Ibíd., p. 300.

Esta semanticidad contextual no excluye, sin embargo, cierta constancia y persistencia en todo lo relativo a significados, verificables a posteriori, de vez en cuando, en ámbitos históricos y geográficos restringidos y bien delimitados: en un mismo autor, en el uso de ciertas funciones musicales dentro de determinado período histórico o en una corriente artística en particular. La decantación de tales constantes debería convertirse, desde luego, en uno de los cometidos a emprender por el historiador o por el crítico. La técnica lingüístico-musical, de la cual emergen de vez en cuando los significados, es un patrimonio con el que cada músico, mejor o peor, debe continuamente saldar cuentas; la técnica lingüísticomusical implica una tradición que pesa mucho y de la cual uno no se libera ni tan siquiera en el momento en que intenta anularla o transformarla; de hecho, un nuevo lenguaje adquiere significado, única y exclusivamente, si se opone al viejo y se carga de tensión dialéctica contra el pasado.

III

# Semanticidad y formalismo (A propósito de un reciente ensayo sobre Bach) [1*]

Todo estudio que venga a añadirse a la ya rica bibliografía bachiana despierta siempre curiosidad debido a que fomenta la esperanza de que, finalmente, se llegue a descubrir la fórmula mágica que nos permita acceder en su totalidad a una personalidad de talla tan portentosa. Como todos los grandes hombres, Bach aparece ante nosotros tan complejo, multiforme y prácticamente inagotable como para que no se deje nunca asir enteramente por ninguna investigación crítica que sobre él se lleve a cabo, por muy profunda y completa que sea: toda nueva tentativa de interpretación [que sobre él se acomete] nos deja casi siempre, en alguna medida, insatisfechos, ya que el crítico, en el instante en que arroja luz sobre un aspecto de la personalidad del gran músico, debe poner a la sombra otros aspectos no menos importantes. Es así como la figura de Bach, en el transcurso de dos siglos, ha podido suscitar ya tantas interpretaciones diversas y asumir hasta cierto nivel la función de símbolo, de punto polémico de referencia, incluso de portaestandarte de gustos, poéticas y doctrinas estéticas diferentes o, si cabe, opuestas.

El denominado retorno a Bach en la cultura musical contemporánea ha acaecido bajo la enseña del formalismo más puro, del constructivismo y, en general, de la rebelión antirromántica. Desde tal puno de vista, Bach representaría el ejemplo más perfecto, la encarnación misma de aquella música que no expresa nada más allá de su propio universo sonoro, más

[1*] Con la expresión «reciente ensayo», Enrico Fubini se está refiriendo al publicado en 1963 por Jacques Chailley sobre el mencionado compositor alemán, y que él saca profusamente a colación en este otro, publicado por primera vez a principios de 1964 en la *Rivista di Estetica*. Cfr. Jacques Chailley, *Les passions de Johann Sebastian Bach*, París, Presses Universitaires de France, 1963, 455 pp.

allá de las reglas de tan admirable edificio construido sobre bases de granito, cuya pureza originaria no hay tornado que pueda atacarla. Si esta imagen de Bach como humilde artesano entregado a su trabajo, sin otra preocupación que la consistente en alcanzar el perfeccionamiento de su técnica compositiva, ha ejercido una fascinación profunda y ha representado un reclamo de indudable eficacia, no sólo por lo que respecta a todo un sector de la música contemporánea, sino también por lo que respecta a los teorizadores de ese neoclasicismo y de ese formalismo que han gozado de tan buena acogida durante las últimas décadas, ha habido, no obstante, voces que se han alzado intentando darle otra dimensión a la figura de Bach sobre bases bien distintas. El reciente ensayo del valiente musicólogo francés Jacques Chailley se erige hoy día en una de las tentativas de estudio más interesantes con relación a Bach tras las de Pirro y Schweitzer, y al método seguido por estos dos autores se remite Chailley al objeto de trastocar la idea que acerca de la figura de Bach se habían forjado los formalistas.

El estudio de Chailley consiste en su mayor parte en un minucioso análisis de las dos *Pasiones* de Bach, pero su intención es más ambiciosa, por poner en ebullición de forma implícita problemas estéticos fundamentales que van mucho más allá de la figura del músico. Cuando se habla de Bach como un arquitecto de los sonidos, uno piensa, evidentemente, en el Bach de las *Suites francesas,* del *Clave bien temperado* y del *Arte de la fuga,* pero uno olvida de buena gana al Bach de las *Pasiones* y de las *Cantatas.* Éste es, justamente, el Bach que Chailley quiere revelarnos: el «músico-poeta», el «músico-pintor», comprometido por completo en el esfuerzo de traducir con precisión, vigor y eficacia dramática el texto bíblico sobre el que se sustentan unas y otras. Se ha dicho ya que Schweitzer y Pirro se atrevieron a hacer a principios de siglo sendos análisis de la obra de Bach en esta dirección, a través de dos estudios que hicieron época [2*]; pese a haber sido así, hoy día la investigación de Chailley se presenta ante nosotros como algo más exacto y, al mismo tiempo, más polémico que la de sus predecesores. La tesis de Chailley se resume en la convicción de que Bach no sólo es «el gran arquitecto de los sonidos», sino el músico que sabe doblegar el material sonoro para que dibuje y describa situaciones y emociones con la exactitud y la propiedad con que lo hace un lenguaje del que se puede, por supuesto, esbozar un vocabulario. El análisis efectuado por Chailley es ejemplar por su seriedad, agudeza y honestidad crítica, pero lo que interesa sobre todo destacar aquí es su legitimidad y la posición estético-filosófica que dicho análisis presupone.

---

[2*] Cfr. Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach: le musicien poète,* 1905, y André Pirro, *L'esthètique de Johann Sebastian Bach,* 1907.

Queda claro que lo que sale a discusión una vez más es el problema de la semanticidad de la música, problema viejo que, dado el tratamiento que de él hace Chailley, adquiere, sin embargo, un sabor casi novedoso y, en cualquier caso, un interés peculiar por el hecho de que se evita la discusión teórica con un empeño enorme, precisamente dentro del estudio crítico de un músico como es Bach, que se ha erigido desde hace mucho tiempo en el portaestandarte de los formalistas puros. Veamos, no obstante, más de cerca cómo procede el análisis y qué conclusiones se pueden extraer del mismo. En primer lugar, a través de una oportuna y amplia introducción, Chailley desvela los antecedentes históricos de la *Pasión* bachiana: la tradición secular que la conecta nada menos que con las *sacre rappresentazioni* [3*] medievales, con la pasión luterana —primeramente *a capella* y después con orquesta— y con corales igualmente luteranos; con todo esto Chailley pretende demostrar que la obra de Bach debe juzgarse teniendo presente la tradición, las costumbres y las convenciones, de las que ni el propio Bach podía evadirse; asimismo, que el primero e inexcusable dato a tener en cuenta estaba constituido por el texto en cuestión que había que musicar. Todo esto no es óbice para que Bach haya sabido dar, gracias a toda la fuerza de su personalidad, una impronta nueva a esa tradición con la que su obra se conectaba.

A este docto encuadramiento histórico de la figura y de la obra del músico sigue el análisis propiamente dicho de las *Pasiones,* que se desarrolla minuciosamente a lo largo de las tres cuartas partes del grueso volumen, sin dejar de hacer en ningún momento un constante cotejo entre texto y música. ¿Es pedantería de estudioso el excesivo número de hojas cargadas de tanta erudición y espíritu analítico? Yo no diría tal cosa. Esta clase de análisis está justificado y, es más, se vuelve incluso necesario al objeto de demostrar la tesis inicial: entre música y texto hay una perfecta correspondencia, una correlación exacta cuyas raras excepciones y anomalías no hacen más que confirmar la férrea regla. Sólo un análisis tan detallado de ambas *Pasiones* puede demostrar cómo cada situación emocional, cada personaje, cada frase y hasta cada palabra de cierto relieve encuentran su exacta y pertinaz correspondencia en el lenguaje de los sonidos. Ningún músico fue más lejos que Bach en este afán de minuciosidad en el detalle descriptivo. Los elementos de aquello que Chailley denomina el «léxico musical» de Bach, en parte son invenciones originales, en parte revelan «asociaciones de ideas universalmente admitidas tanto en Alemania como en Francia y en Italia». Este léxico bachiano se transformó notablemente, se afinó y se volvió más riguroso a lo largo de los seis laboriosos años que transcurrieron entre la composición de la *Pasión según San Juan* y la

[3*] Denominación que reciben los dramas litúrgicos en suelo italiano.

composición de la *Pasión según San Mateo*; Chailley evidencia en cada detalle esta evolución de la estructura armónico-melódica al servicio de la precisión descriptiva, haciendo observar asimismo la peculiar función semántica que asumen las frases construidas según el sistema modal. Sería baldío adentrarse en otros detalles: sólo a través de una lectura directa [del libro de Chailley] podrá calibrarse toda la finura de un análisis que sabe aprehender y traslucir el significado de las más sutiles inflexiones de que se reviste el discurso musical: cada modulación, cada timbre instrumental, cada núcleo melódico.

A modo casi de conclusión de su estudio, Chailley intenta esbozar lo que se podría denominar un diccionario de la música de Bach en lo que atañe a las dos *Pasiones*, gracias a la traducción relativa que hace de los compases que cita y que son aquellos en los que se encuentran los pasajes que saca a colación: imágenes de animales, peleas, gestos peculiares, sentimientos de dolor, de humillación, de alegría, de debilidad, de fuerza, de solemnidad de reprobación, etc., todo encuentra una correspondencia musical precisa en los múltiples acordes armónicos, en las líneas melódicas ascendentes y descendentes, cromáticas, diatónicas o modales. Ante estas conclusiones tan bien documentadas no se puede hacer otra cosa que tomar conciencia acerca de lo que es, de hecho, un dato indiscutible. Ahora bien, aunque la revelación de este importante aspecto de la personalidad y del estilo de Bach destruya en parte la imagen ya tradicional que se tenía de él como arquitecto de los sentidos, como músico inmerso en la abstracción pura, lejos de cualquier emoción, sin embargo, no estamos de acuerdo con que, tras la constatación inicial, se puedan deducir ulteriores conclusiones de carácter estético tanto con respecto a la obra de Bach como con respecto a la música en general, como parece sugerir a veces el propio Chailley. Según el musicólogo francés, este «figurativismo» se puede descubrir no sólo en las *Pasiones* sino «en toda la obra de aquel que únicamente los ciegos intoxicados más o menos conscientemente por la *poétique musicale*, han podido considerar el maestro y el garante de una lucha sistemática contra cualquier representación de sentimientos, de ideas o de imágenes por medio de la música, representación tachada de "impura" y caprichosamente bautizada como "compromiso"» [4*].

Es aquí donde Chailley se sale del análisis histórico para entrar en el campo de la estética, pero no nos parece que, en cualquier caso, la posición que adopta sobre este particular pueda servir de conclusión imprescindible al análisis histórico. La constatación de la presencia de un uso semántico del material sonoro por parte de Bach en determinadas obras, no parece que deje presuponer nada a favor de la semanticidad en relación

[4*] Jacques Chailley, *Les passions de Johann Sebastian Bach*, p. 118.

con su obra instrumental ni, mucho menos, en relación con la música en general. Si, indudablemente, hay una correspondencia entre palabra y música en las *Pasiones* y, probablemente también, en las *Cantatas,* se puede concluir únicamente que Bach quiso y supo hábilmente explotar la carga semántico-emotiva de ciertas expresiones musicales, cuyos significados se cristalizaron en parte gracias a una tradición que las usó con notable perseverancia en ciertos contextos verbales, y en parte fueron creadas por él mismo al renovar y modificar la tradición vigente. Bach no fue el único músico que hizo semejante uso del material sonoro: Lulli, Rameau, Händel y otros operistas de los tiempos de Bach hicieron uso de las mismas expresiones musicales en los mismos contextos verbales, si bien con menos rigor que lo hizo Bach. Si el *recitativo* de Bach tiene siempre un intenso valor dramático, incluso desde el punto de vista musical, en cambio el de Händel, por poner un ejemplo, consiste en una fórmula *passe-partout* [5*] y desempeña una mera función recurrente. Por consiguiente, la clase de semanticidad a la que se alude no es una constante, sino que varía de un músico a otro, de un siglo a otro, y adquiere plena validez tan sólo cuando la música se somete a una confrontación directa con un texto literario. Únicamente en este caso, el insoluble problema estético de la semanticidad de la música deviene un problema histórico, que podrá resolverse por medio de un análisis que saque a la luz, de vez en cuando, la relación tan peculiar que se instaura entre el lenguaje musical y el lenguaje verbal. Pero, apenas la música se libera de las ataduras y obligaciones que le impone un texto literario, resurge el problema de la semanticidad con su insoluble ambigüedad. E incluso la seguridad de Chailley parece vacilar ante los raros pasajes de las *pasiones* en los que la música se manifiesta liberada de toda atadura. Por ejemplo, hablando de la introducción orquestal que precede al coro inicial de la *Pasión según San Mateo,* Chailley interpreta tan sorprendente pasaje como la expresión de una atmósfera de solemne grandeza, en el que el rítmico *basso ostinato* simboliza «la Soberanía de la divina Eternidad», mientras que las voces superiores, gracias a su ritmo sincopado, simbolizan a su vez la inquietud de una humanidad llena de angustia. Ahora bien, a través de una nota [a pie de página] Chailley advierte que la hermenéutica que del mismo pasaje hizo Schweitzer fue bastante distinta. Efectivamente, Schweitzer, basándose en la impresión que le suscitara una interpretación ejecutada bastante más rápidamente de lo que era habitual, pudo atribuir al mismo paisaje, «con su tema lúgubre, con sus ásperas armonías que se despliegan por encima de un bajo conmocionado con gritos y réplicas [...] la impresión del confuso vocifério producido por una muchedumbre amedrentada». Así, pues, nos hallamos

[5*] Entiéndase comodín o que es aplicada siempre de idéntica manera.

inevitablemente en el campo de las suposiciones, de las impresiones, en el que todos poseen la razón por igual, y ni el propio Chailley aporta ningún argumento convincente contra Schweitzer por intuir que, si lo hiciera, incurriría en una disputa que no conduciría a ningún sitio.

Se trata, por tanto, de una semanticidad a posteriori, que no existe de antemano como cualidad inherente a la música, y que es verificable solamente cuando se produce el encuentro entre música y texto literario, de aquí que quizá, en vez de hablarse de semanticidad, debería hablarse mejor de relación entre música y poesía. De hecho, el auténtico problema de la semanticidad de la música, tal y como se plantea habitualmente, es otro muy diferente: consiste en averiguar si la música posee un significado, es decir, si es traducible a otro lenguaje, independientemente de su posible encuentro, a poner por caso, con la poesía. Evidentemente, el problema en cuestión parte de la ambigüedad que encierra el término «significado», motivo por el que en realidad deviene, en cierta medida, un problema ficticio, que a menudo ocupa un lugar confuso. El primer equívoco se genera cuando no se elucida si esta presunta cualidad de la música, la de ser *semántica,* se entiende solamente como algo deseable o indeseable —esto es, como un elemento que puede estar presente o ausente con el fin de reforzar o de debilitar la calidad estética de la música—, o como un factor histórico positivo o negativo, más o menos verificable en el ámbito de uno o de otro estilo en particular; o bien si se la entiende como una propiedad presente o ausente pero necesariamente conectada con la naturaleza misma de la música. En el primer caso, se trataría únicamente de una poética: de la afirmación de determinado gusto artístico; en el segundo caso, se trataría de la formulación de una teoría estética. Muchas de las posiciones que han sido adoptadas por críticos y músicos contemporáneos se han insertado en polémicas que se han producido en defensa de determinado gusto, estilo o corriente y quizá no poseen, ni siquiera en cuanto a las intenciones de quienes las hayan enunciado, el valor y el relieve filosóficos que, con frecuencia, se les habría querido atribuir, aunque, en la práctica, también es verdad que resulta bastante difícil delimitar cuál sea la tierra de nadie en la que comienza la estética y acaba la poética. Tal vez, al objeto de aclarar este intrincado problema que se sitúa periódicamente en el centro de toda polémica musical desde hace varios siglos, podría ser de utilidad remontarse hasta sus orígenes, desde el punto y hora en que sorprende que esta cuestión de la semanticidad no surge con respecto a otras artes, como la arquitectura, la danza, etc., artes en las que habrían podido darse circunstancias análogas suficientes como para provocar el mismo problema.

Se comenzó a hablar de semanticidad o —para no emplear esta palabra demasiado moderna— de significado con relación a la música en el transcurrir de los siglos XVII y XVIII, o sea, en la época que coincide aproxima-

damente con el nacimiento del melodrama, y se ha continuado hablando de ello en todas las intensas polémicas que han acompañado a éste durante tres siglos de su historia. Se podría argüir, por tanto, que el problema de la semanticidad surgió como una cuestión de rivalidad y de competencia entre música y poesía. Si, además, la música a través de su historia no se hubiera encontrado tan estrechamente vinculada a los destinos de la poesía y de la literatura, y si no hubiera nacido tan tarde como arte autónomo y autosuficiente, nadie quizá habría pensado jamás que el lenguaje de los sonidos pudiera o debiera traducirse al lenguaje verbal. ¿A quién se le ha ocurrido nunca pensar que la cúpula de San Pedro o un palacio de Filippo Juvarra deban traducirse a otras imágenes o conceptos ajenos a su propia esencia? Sin embargo, la música fue víctima de un destino muy distinto dentro de la historia: desde el siglo XVII en adelante y, en el fondo, incluso en los precedentes, aunque de otra manera, la historia de la música se manifiesta como el desarrollo de una tensión progresiva con relación a la poesía, alcanzando en raras ocasiones un punto de equilibrio. El melodrama fue, por supuesto, el banco de prueba en el que música y poesía debieron de hacerse la guerra de forma recíproca con el fin de hacer valer cada una sus derechos. De vez en cuando, a la poesía se la hizo comparecer como el único elemento capaz de volver significativo el abstracto juego de los sonidos, o como fastidiosa presencia que impedía a la música expresarse libremente como lenguaje autónomamente expresivo. Por su parte, la música se limitó a ser, en el ámbito del melodrama, simple subrayado, dócil glosa al servicio de la expresión poético-dramática, atenta siempre a ésta para poderla seguir en cada una de sus inflexiones y matices; o bien, por el contrario, se rebelaba ante esta situación y, entonces, ahogaba el texto y lo absorbía en su propio ámbito expresivo. El problema de la semanticidad, si lo reconducimos hasta sus probables orígenes, que se hallarían en las relaciones que la música establece con otro lenguaje ajeno al suyo, se reviste de otro aspecto diferente. En el acto de unirse a la poesía, la música suscitó el problema de su adaptabilidad y traducibilidad a otro lenguaje, al lenguaje más preciso y universal: a lo largo de la historia de la música, unas veces, esta unión resultó una síntesis perfecta en la que ni sobró ni faltó nada, en la que las dos clases de expresión, la musical y la verbal, milagrosamente se encontraron y se fundieron; otras veces, se trató tan sólo de un extrínseco acercamiento en detrimento de la una o de la otra.

El espíritu racionalista de los siglos XVII y XVIII se había mostrado escéptico para cuanto se refería a los poderes semánticos de la música; además, había concedido a ésta, única y exclusivamente, el rango de arte de puras sensaciones y, por consiguiente, el de arte auxiliar de otras artes. Sin embargo, el paulatino desarrollo y la creciente afirmación de que es objeto la música instrumental frente a la vocal, planteó de nuevo, por analogía, el

problema de la semanticidad de la música con respecto a la meramente instrumental: ¿dispondría también la música pura de un significado extramusical? y, en el caso de que así fuera, ¿en qué consistiría tal significado?

El estudio de Chailley demuestra —y es éste su mayor mérito— que hablar de semanticidad de la música tiene un sentido muy preciso sólo en el ámbito de un contexto también muy preciso y, sobre todo, en el ámbito del encuentro entre música y texto literario. De hecho, si el estudio aplicado a las *Pasiones,* haciendo uso de un método que —como ya se ha subrayado— se ha revelado bastante provechoso, se hubiera aplicado al *Arte de la fuga* o a las *Variaciones Goldberg,* ¿qué resultados habría dado? ¿Será necesario concluir que hablar de semanticidad con respecto a la música pura o instrumental carece absolutamente de sentido? Ciertamente, buscar en la expresión musical el equivalente verbal, conceptual o figurativo supone adentrarse por un camino que no lleva a ningún sitio. Pero puede tomarse otro camino que tal vez aparece como más seguro ante los ojos del historiador. En el curso de su milenaria historia, la música se fue cargando de un buen número de significados extramusicales, tomados prestados, en primer lugar, de los textos poéticos a los que aquélla acompañaba y, en segundo lugar, de las circunstancias en las que aquélla se ejecutaba. Desde el siglo XVII en adelante, el melodrama contribuyó más que ningún otro género a crear ese conjunto de convenciones por el cual se convirtió en algo habitual la atribución de un significado extramusical, emotivo y sentimental, a determinados procedimientos musicales —armónicos, melódicos y rítmicos— empleados de forma reiterada siempre en las mismas circunstancias, circunstancias que eran dictadas por las convenciones melodramáticas en vigor. La importancia de estos *topi* [6*] recurrentes es notable, si bien no se trata de propiedades eternas de la música —como muchos estudiosos han intentado hacérnoslo ver—, sino simplemente de asociaciones creadas históricamente, que se transforman y se remodelan continuamente como consecuencia de ir variando las circunstancias y las personalidades. Es el músico quien emplea estas fórmulas de modo pasivo al hilvanar en su conjunto el léxico musical que le ofrece la tradición y el ambiente circundante, y al adaptar dicho léxico con mayor o menor cuidado a las exigencias que vienen impuestas por el libreto; es el músico quien sabe renovarlo y recrear nuevas asociaciones y nuevas convenciones. En cualquier caso, lo cierto es que el melodrama es el principal responsable de la configuración de esta especie de *léxico musical,* cuyos vocablos, con un *significado* que estaba muy lejos de ser fijo y preciso, se están descubriendo en su génesis gracias a una paciente indagación histórica y, si cabe, sociológica. A su vez, la música instrumental absorbió e hizo suyas,

---

[6*] Tópicos o lugares comunes.

en enorme medida, las fórmulas, los procedimientos, las convenciones, el *léxico* en suma, de la música vocal, al menos hasta el romanticismo. Las fórmulas empleadas en el contexto melodramático para crear y subrayar una atmósfera de ternura, de melancolía, de expectación, de diversión, evocan las mismas imágenes, sensaciones, emociones y asociaciones en aquel otro oyente que las descubre en la música instrumental, si bien provistas de un margen más extenso de elasticidad e indeterminación; y no sólo esto, sino que, evidentemente, el mismo pasaje asume significados e inflexiones distintas según el contexto musical en el que se inserte.

No habrá que concluir de todo lo expuesto hasta aquí que la música instrumental no exprese nada. Semanticidad y expresividad son dos problemas completamente diferentes aun cuando a menudo se los confunde: la música puede perfectamente ser asemántica y, al mismo tiempo, expresiva. La semanticidad comporta exclusivamente la posibilidad de *denotación,* y por tanto de *traducción,* que se le reconoce a la música, pero esto, en definitiva, es un problema histórico: la investigación de la que podría deducirse que existe una semanticidad histórica y contextual no puede ofrecer, pues, sino por vía indirecta una respuesta a todos los interrogantes de carácter filosófico que en torno a la *esencia* de la música se han ido gestando.

Se puede llegar a la conclusión de que el estudio de Chailley, aun manteniéndose dentro de los estrechos límites del análisis histórico, al no haber albergado pretensiones en el sentido de generalizar sus resultados con conclusiones arbitrarias, es plenamente válido y abre una puerta a un nuevo y prometedor tipo de investigación a emprender dentro de la historia de la música.

# IV

# Significado y estructura de la música

Si se observa el panorama de la cultura contemporánea, es fácilmente constatable cómo ha gozado de enorme éxito y difusión el estructuralismo, como metodología a aplicar no sólo en el estudio del lenguaje verbal sino en el de todos los lenguajes, en sentido amplio, sin excluirse ni la moda ni el urbanismo [1], por considerarse también éstos conjuntos de signos. A pesar de lo dicho, puede ser motivo de estupor observar cómo la música se mantiene del todo al margen del estructuralismo o casi ignorada por él. Parece tanto más extraño este hecho desde el momento en que, por lo menos a primera vista, incluso para el lego en esta materia, la música presenta de modo más evidente [que otros lenguajes] una dimensión estructural y, en el fondo, de un siglo a esta parte, en relación con la música las estéticas que han corrido mejor suerte han sido las de cuño formalista que han situado siempre en el primer plano el elemento sintáctico, estructural, arquitectónico, mientras que el semántico ha permanecido siempre envuelto en una especie de neblina vaga. La transformación tan radical que ha sufrido la música en el último medio siglo [2*], así como las discusiones que dicha transformación ha suscitado entre críticos, musicólogos y filósofos, ha colocado en el centro de atención el problema *lingüístico,* el paso de un *sistema* a otro, la reestructuración del lenguaje [musical] propiamente dicho tras su disolución por obra del postdodecafonismo, de la vanguardia de la última postguerra. Aun así, el estructuralismo, salvo poquísimas pero significativas contribuciones, no ha tomado en consideración el len-

[1] Véanse, por ejemplo, las recientes tentativas de Roland Barthes, *Elementi di semiologia,* Turín, Einaudi, 1966.

[2*] Entiéndase esta expresión referida más a la primera que a la segunda mitad de nuestro siglo.

guaje musical, como si lo que ocurriera fuera que éste rehuyera de semejante análisis. Puede resultar, por tanto, de cierta utilidad señalar algunas posibles causas de este hecho, o sea, del desinterés que el estructuralismo ha manifestado hasta el día de hoy por la música, y justificar tal desinterés como mero olvido sería quizá algo demasiado ingenuo por nuestra parte.

Antes de nada, cuando existe la posibilidad con relación a la música de que se la estudie desde una perspectiva metodológica creada expresamente para abordar el análisis de los lenguajes, la primera duda verdaderamente consistente que puede surgir gira en torno a las siguientes cuestiones: ¿es la música un lenguaje o no lo es? o, por lo menos, ¿le falta alguna característica fundamental para que no se la pueda considerar un lenguaje? Esta duda merece ser sometida a un serio análisis, porque, a pesar de que el término *lenguaje musical* sea de uso corriente desde hace más de un siglo, no son pocos los filósofos, incluso contemporáneos, que le han negado a la música precisamente algunos atributos típicos del lenguaje.

En realidad, desde este punto de vista, la música se presenta ante nosotros como si fuera una especie de terreno minado: se nos brinda el problema del *significado* artístico del modo más provocador, de la manera más imperativa; se presta incluso a soluciones, o a pseudosoluciones, demasiado simples, como son las ofrecidas, de una parte, por el formalismo puro —caso, por ejemplo, de Stravinski— y, de otra, por los contenidistas, que atribuyen a la música un significado fijado de antemano, como si se tratara de un lenguaje verbal dotado de un vocabulario. El problema sigue siendo, pues, en qué medida a la música se la pueda llamar lenguaje, lenguaje que no puede ser establecido sin fijar antes, de forma preventiva, algunas características del mismo, en base a las cuales se pueda o no hacer entrar a la música en la categoría de lenguaje. Con el fin de profundizar en los problemas planteados, se podría tomar como punto de partida la reciente aportación de Claude Lévi-Strauss, en la que se avanza la hipótesis que defiende el carácter musical del mito, para lo cual el autor ahonda en el sentido de la estructura lingüística de la música [3].

Desde un punto de vista estructuralista y semiológico, cualquier sistema de signos puede ser un lenguaje, pero siempre y cuando que, para llamarlo así, no se adopte el lenguaje verbal como modelo lingüístico al que cualquier otro lenguaje deba adecuarse, en cuyo caso deberíamos excluir de inmediato la música del reino del lenguaje, ya que, como muy acertadamente observó Susanne Langer [4*], la música no posee un vocabulario y los numerosos intentos que se han llevado a cabo al objeto de recopilar una especie de vocabulario, haciendo que se correspondan de forma unívoca

---

3* Cfr. Laude Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto*, Milán, Bompiani, 1966, introducción.

4* Cfr. Susanne Langer, *Philosophy in a New Key*, pp. 228-229.

significados tomados del mundo emocional con ciertos grupos de notas, aparecen ante nosotros como un tanto discutibles [5]. Pero ya volveremos a tratar del problema del vocabulario musical más adelante. Así, pues, desde el punto de vista estructuralista, la música se reintegraría sin esfuerzo alguno en el ámbito de los lenguajes, por cuanto que nadie puede dejar de reconocerle a aquélla el carácter de sistema de que se reviste; es más: la música, más que cualquier otro lenguaje, parece como si concediera el privilegio al aspecto estructural del lenguaje mismo, basta el punto de excluir de éste el aspecto semántico, como quisieran, al menos en apariencia, los formalistas puros.

Ciertamente, parece más difícil de entenderse el concepto de signo. El hecho de que las notas que configuran una composición puedan definirse como signos, del mismo modo que los fonemas o las palabras del lenguaje verbal, se manifiesta indudablemente como algo más difícil de sostener con algún fundamento; la prueba de ello la tenemos en que semiólogos como Morris y Langer o musicólogos como Boris de Schloezer, se han preocupado de encontrar adjetivos que caracterizaran de modo especial los signos musicales en particular o los artísticos en general, debido a que, si se comparan éstos con los *signos* del lenguaje, la función de unos y de otros es bien diferente: se ha hablado de signo icónico, de opacidad en el signo musical, de símbolo presentativo, de símbolo no consumado, signo cuyo significado es inmanente, etc. En realidad, con todas estas fórmulas lo que se quería hacer era salvar el carácter comunicativo de la música en particular y del arte en general, el valor existencial de una y de otro, que una perspectiva exclusivamente formalista, de lejana ascendencia kantiana, del arte como libre juego de sensaciones, parecía poner en peligro. Ahora bien, el estructuralismo, sobre todo desde la perspectiva antropológica de Lévi-Strauss, retoma el viejo problema del formalismo y lo dota de un nuevo contenido.

Así, pues, antes de avanzar más, resultará útil examinar brevemente la posición adoptada por Lévi-Strauss. Su análisis estructuralista de la música se basa en la bien conocida teoría de la doble articulación propuesta por André Martinet con relación al lenguaje, teoría que se revela especialmente fecunda por lo que concierne al lenguaje de los sonidos. En el caso de la música, el problema de la doble articulación se vuelve más complejo precisamente por desarrollarse la música —siempre según Lévi-Strauss— a partir «de un doble continuo»: uno externo y otro interno. El primero de ambos continuos está constituido «por la serie ilimitada de sonidos física-

[5] Véase en esta línea, además de los respectivos estudios, tan sólidos y ampliamente conocidos, elaborados por Albert Schweitzer y André Pirro, así como el más reciente debido a Jacques Chailley —referidos todos ellos al *lenguaje* de Johann Sebastian Bach—, el ensayo de carácter teórico escrito por Derick Cooke, cuya lectura deja a uno un tanto desconcertado.

mente realizables, serie de la que sirve de muestra dentro de todo sistema musical la propia escala». El segundo continuo, de orden interno, está constituido por el «tiempo psicofisiológico del oyente, caracterizado por unos factores muy complejos: la periodicidad de las ondas cerebrales y de los ritmos orgánicos, la capacidad de la memoria y el poder de la atención». Además de este tiempo psicológico, hay otro tiempo, aún más importante, de carácter *visceral,* que tiene que ver con el ritmo cardiaco, con el ritmo respiratorio, etc. La música actúa, por tanto, en dos direcciones diferentes y opuestas, generando, pese a ser así, un trasvase entre naturaleza y cultura. Efectivamente, la música opera por medio de dos tramas que se ajustan entre sí: una es fisiológica y, por consiguiente, natural, cuya existencia «depende del hecho de que la música explota los ritmos orgánicos, dotando con ello de un sentido a ciertas discontinuidades que, de otra manera, permanecerían en estado latente y como si se hallaran sumergidas en la duración. Otra trama es cultural y consiste en una escala de sonidos musicales, cuyo número y los intervalos [que entre sí forman] varían de una cultura a otra. Este sistema de intervalos proporciona a la música un primer nivel de articulación, en función, no ya de las alturas relativas de cada sonido, sino de las relaciones jerárquicas que se establecen entre las notas de la escala (dentro del sistema tonal se trata, por ejemplo, de las relaciones fundamentales que se dan entre tónica, sensible, dominante, etc.)» [6*].

Es en este instante en el que interviene el compositor, cuyo cometido estriba en volver *significativo* este entretejido, esta doble trama cultural y fisiológica: «La misión del compositor consiste en alterar esa continuidad sin revocar su principio, tanto si en la trama la invención melódica crea las oportunas lagunas como si, también oportunamente, cierra o reduce los vacíos existentes. Unas veces, la invención melódica abre agujeros; otras, los tapa. Y lo que es válido con respecto a la melodía lo es, en idéntica medida, con respecto al ritmo, dado que, en virtud de este segundo elemento, los tiempos de la trama fisiológica, teóricamente constantes, se vuelven más rápidos o más lentos, se anticipan o se retrasan» [7*].

Si ésta es la estructura interna de la obra musical, está claro que la fruición viene a configurarse de un modo muy especial: no se trata ya del goce que nos puede deparar la contemplación de ciertas estructuras formales. Desde esta perspectiva, la fruición asume, más bien, la forma de una relación o de un enfrentamiento entre la obra [musical] y las más profundas y quizá inconscientes estructuras colectivas e individuales de cada cual. De hecho, Lévi-Strauss describe el proceso fruitivo tal y como sigue: «La

---

[6*] Claude Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto,* pp. 34-35.

[7*] Ibíd., p. 34.

emoción musical proviene precisamente del hecho de que, a cada instante, el compositor quita o añade más o menos de aquello que el oyente puede prever en el seguimiento de un proyecto que él cree adivinar, pero en el que, en realidad, es incapaz de penetrar auténticamente a causa de su propia sujeción a una doble periodicidad: la de la caja torácica, inherente a su naturaleza individual, y la de la escala, dependiente de su educación. Basta con que el compositor ponga menos de lo que debiera para que experimentemos una deliciosa sensación de caída, para que nos sintamos atrapados por un punto estable del solfeo y precipitados hacia el vacío; pero esto ocurrirá solamente si el soporte que se nos ofrecía no se halla en el lugar esperado. Cuando el compositor pone más de lo que debiera sucede lo contrario: nos obliga a una gimnasia más intensa que a la que estamos acostumbrados. En un momento nos movemos, en otro somos impelidos a movernos, y siempre más allá de lo que, por nosotros mismos, creeríamos que seríamos capaces. El placer estético se produce como consecuencia de esa multitud de sobresaltos y de pausas que se aguardan con expectación, y que o bien nos decepcionan o bien nos recompensan más de lo previsto, resultantes de los desafíos lanzados por la obra en cuestión; igualmente, el placer estético se produce como consecuencia del sentimiento contradictorio que suscita la obra en sí misma, siendo las pruebas a las que la obra nos somete insuperables, precisamente cuando es la obra la que se apresta a procurarnos los medios maravillosamente imprevistos que nos permitirán que las superemos.» [8*].

Este finísimo análisis trae a nuestra memoria las significativas páginas escritas también desde un enfoque estructuralista por Leonard Meyer [9*]. También para el estudioso norteamericano el discurso musical está constituido por un sistema de tensiones y resoluciones, cuyo significado y la fruición que reporta son producto de una expectativa más o menos recompensada. La percepción del significado, del mensaje musical, no es fruto de una contemplación pasiva; es, más bien, un proceso activo que compromete toda nuestra psiquis, proceso consciente que anda a la busca de una solución que acabe con un estado precario de ambigüedad, de no consumación, al objeto de alcanzar un punto de estabilidad. Adquiere así una relevancia prioritaria el concepto de «desviación»: desviación con respecto a cierta convención estilística; desviación que debe mantenerse siempre, sin embargo, entre determinados límites, más allá de los cuales el discurso se hace incomprensible e inasible por imprevisto, nuevo y original. Para destacar ciertas estructuras fundamentales del lenguaje musical

---

[8*] Ibíd., pp. 34-35.

[9*] Cfr. Leonard Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, Chicago University Press, 1956. [Para ampliar información sobre este autor véase AM31, cap. XIII. El formalismo en el siglo XX: 5. Leonard Meyer: estética y psicología, pp. 364-368.]

inherentes —concretamente, a la música tonal—, Meyer se sirve, obviamente, tanto de la teoría de la información como de la psicología gestaltista [10*]: las estructuras formales de la obra musical tienden, en efecto, a satisfacer exigencias propias del funcionamiento de la psiquis humana, exigencias que el músico reproduce hábilmente en el mecanismo del discurso musical. Por su parte, Lévi-Strauss pone el acento sobre una cuestión especialmente importante dentro del proceso fruitivo, a saber: la dimensión inconsciente, tanto a nivel individual como a nivel colectivo. De hecho, el oyente se escucha a sí mismo a través de la obra musical, lo que no quiere decir que la obra actúe sólo como estímulo para generar sueños irresponsables o como inocente embriaguez. Es la estructura misma del discurso musical, su modo de articularse, de ensamblarse originariamente tanto con nuestra naturaleza fisiológica como con nuestra tradición cultural, lo que hace que el oyente se descubra a sí mismo a través de ella: hay como una especie de inversión en la relación que suele darse entre el emisor y el receptor, «ya que, a fin de cuentas, es el segundo el que se revela como significativo gracias al mensaje del primero: la música se vive a sí misma a través de mí y yo me escucho a mí mismo a través de ella» [11*]. Habiendo llegado a este punto, se nos puede preguntar: ¿cuál es el núcleo real de la obra?; su determinación es imposible en palabras de Lévi-Strauss, pues la música nos hace enfrentarnos con «objetos virtuales, de los que únicamente las sombras se hacen presentes ante nosotros, por medio de aproximaciones conscientes a verdades ineluctablemente inconscientes, de las que aquéllas son consecuencia» [12*].

Estos análisis exigen ulteriores reflexiones en torno al lenguaje musical. Hay toda una corriente de la estética musical contemporánea, de indudable derivación temporal de la música, corriente de la que Gisèle Brelet ha sido quizá la más aguda y sensible representante. La esencia de la música consiste en su forma temporal, que se corresponde íntimamente con la temporalidad de la conciencia, con el flujo de nuestra vida espiritual; la música no es expresión de la «personalidad» de su autor, si por personalidad se entiende la «vida vivida», lo «patológico», la «emotividad», pero sí es expresión de la «duración vivida de la conciencia», reveladora de las estructuras formales del espíritu. En cambio, la duración psicológica no es expresiva, precisamente, por ser inmediata, no revivida a través de la forma [temporal].

Este enfoque de carácter formalista, de ascendencia hanslickiana, es

---

[10*] Para ampliar información sobre estos temas véase AM31, cap. XVII. Las poéticas de vanguardia: 4. Últimas tendencias del pensamiento contemporáneo, pp. 476-490.

[11*] Claude Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto*, p. 35.

[12*] Ibíd., p. 35.

susceptible de un desarrollo en dos direcciones diferentes: 1) acentuando ulteriormente la condición temporal de la música, con lo que se llega a la negación de su dimensión formal y estructural o al olvido de la misma, y 2) acentuando, por el contrario, su dimensión lingüística y estructural, con lo que se llega a la negación de su condición temporal. En el primer caso se tiende, en el plano teórico, hacia una identificación del arte con la vida y, en el plano histórico-crítico, hacia una justificación de la música de vanguardia. En el segundo caso se tiende hacia una concepción de la música como mediación, como comunicación, como lenguaje capaz de interceder entre la sensibilidad y el intelecto, entre la naturaleza y la cultura, desempeñando una función que podría parangonarse lejanamente con el esquema trascendental kantiano; esta concepción lleva a la negación de los presupuestos sobre los que se fundan las poéticas de vanguardia. Los cauces por los que ha discurrido más recientemente el pensamiento de Brelet [13] ha sacado a la luz, con mucha coherencia, cómo, si lo que se da es una identificación de la música con el devenir, con el flujo temporal no estructurado por la intervención de la actividad *lingüística,* es decir, por una forma que dota a la música de un fundamento comunicativo, se llega inevitablemente a una fetichización del material sonoro, así como a una concepción de la *libertad* del artista como liberación de cualquier estructura y, en definitiva, a una identificación del arte con el acto que lo produce. La otra dirección, a nuestro parecer más fecunda en aportaciones, tanto en el plano crítico como en el filosófico, es la que lleva a una concepción estructural de la música. La lúcida tentativa de Lévi-Strauss al respecto cuenta con algunos precedentes: en el fondo, los detallados análisis realizados por el musicólogo Boris de Schloezer, aun partiendo de una posición de cuño fenomenológico, llegan a resultados de carácter estructuralista, anticipando muchas de las conclusiones a las que llegará más tarde Lévi-Strauss [14].

Antes de seguir adelante, se vuelve imprescindible aclarar de qué modo se perfilan, desde esta perspectiva, las relaciones existentes entre la música y la temporalidad. La música es arte del tiempo; en este punto concuerdan todos los estudiosos: desde Brelet hasta Langer, desde De Schloezer hasta Lévi-Strauss. Ahora bien, si lo que se afirma es que la música «organiza» el tiempo, le da forma, lo estructura, entonces el discurso se complica.

---

[13] Cfr., sobre todo, Gisèle Brelet, «Musique et structure», contenida en *Revue Internationale de Philosophie,* 1965, núms. 73-74.

[14] Cfr., sobre todo, Boris de Schloezer, *Introduction à Johann Sebastian Bach,* París, Gallimard, 1947, y, en colaboración con Marina Scriabine, *Problèmes de la musique moderne,* París, Les Editions de Minuit, 1959. [Para ampliar información sobre De Schloezer véase AM31, cap. XIII: 3. Boris de Schloezer y el lenguaje musical, pp. 354-358. Por lo que se refiere a Claude Lévi-Strauss véase, además del ya citado parágrafo 3 del cap. XIII, el cap. XVII: 2. Lenguaje y estructura, pp. 460-462.]

Como afirma agudamente De Schloezer, «organizar musicalmente el tiempo significa trascenderlo» [15*]. Desde el punto de vista cuantitativo, la obra musical ocupa cierta porción de tiempo, el segmento de tiempo durante el que se desarrolla la composición, medible, por ejemplo, con el metrónomo; sin embargo, desde el punto de vista cualitativo, el tiempo viene estructurado en una unidad sincrónica, en un tiempo-espacio en el que las partes que componen el discurso se rigen las unas por las obras, y en el que cada una de ellas adquiere significado gracias a la *copresencia* de todas las demás. De modo no muy distinto se expresa Lévi-Strauss: es verdad que la música requiere de una dimensión temporal para manifestarse, «pero esta relación [que la música establece] con el tiempo revela una naturaleza bastante singular: todo acontece como si la música [...] no tuviera necesidad del tiempo más que para infligirle una mentira». La música sería algo así como «una máquina para suprimir el tiempo». Y continúa Lévi-Strauss: «Por debajo de los sonidos y de los ritmos, la música opera sobre un terreno sin labrar, a saber: el tiempo fisiológico del oyente; tiempo irremediablemente diacrónico en cuanto que es irreversible, y del que la propia música transmuta, sin embargo, el segmento que se dedicó a su escucha dentro de una tonalidad sincrónica y, en sí acabada. La audición de la obra musical, en virtud de la organización interna de esta última, inmovilizó, por tanto, el tiempo que pasaba; cual paño alzado al viento, lo recogió y replegó sobre sí, de suerte que, al escuchar música, mientras la escuchamos, accedemos a una especie de inmortalidad» [16*].

Desarrollando ulteriormente esta perspectiva, se puede pensar en el «tiempo fisiológico» del oyente, en el tiempo «sin labrar», en el puro fluir del *continuum* temporal, como algo contrapuesto al tiempo estructurado, al tiempo rígido y casi especializado de la obra musical; el primero, en su dimensión exclusivamente vertical, en su irremediable fluir, no llega a un nivel lingüístico y se halla, por este motivo, desprovisto de poder comunicativo. Mucha música de vanguardia, rechazando todo *esquema* preconstituido, todo tipo de articulación de común acuerdo, por aspirar a la formación de «un universo en perpetua expansión» (Boulez), es decir, sin confines preestablecidos dentro de los cuales no existan más «estructuras generales en las que se inserte un pensamiento particular» (Boulez), se expone al riesgo de comprometer, al menos en esta fase, cuando no de negar, toda función lingüística relativa a la música, al apostar, quizá ilusoriamente, por una comunicación inmediata, directa y extralingüística. No es éste el lugar donde se deba ampliar el discurso con respecto a la música contemporánea, cuyo panorama es tan vasto y complejo que exigiría cuidadosas distinciones. El juicio que se ha adelantado aquí es puramente

---

[15*] Boris de Schloezer, *Introduction à Johann Sebastian Bach*, p. 31.

[16*] Claude Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto*, p. 32.

teórico y únicamente válido desde la perspectiva señalada y predicándolo de ciertas corrientes muy determinadas.

Volviendo, no obstante, al tema del que sustancialmente nos habíamos propuesto tratar, nos apremia todavía indicar cómo el viejísimo problema de la semanticidad de la música puede replantearse en clave estructuralista.

Hablar de *significado* de la música es siempre algo equívoco; no son pocos aquellos que niegan el poder semántico de la música y, en realidad, se están refiriendo, consciente o inconscientemente, al modelo verbal. Junto con muchos otros autores, Susanne Langer ha sostenido justamente que la música no posee un vocabulario; a pesar de esto, los formalistas puros —sin excluir a su cabecilla: Hanslick— admiten, tal vez un poco de mala gana, que de un modo o de otro la música también transmite algún tipo de mensaje —aunque sea de carácter vago—, que no es expresable o traducible por medio de palabras; el *discurso* musical, en el caso de no tener un *significado,* es, no obstante, *significativo* para cuantos lo escuchamos. Dejando aquí de hablar de los complejos problemas que surgen a raíz de los frecuentes encuentros que se producen entre el lenguaje verbal y el musical —encuentros, muy lejos de ser casuales, que dejan una profunda y duradera huella en ambos lenguajes y en el proceso mismo de formación de los significados—, consideremos la música como lenguaje autónomo, aun cuando se trate, indudablemente, de un enfoque insuficiente y unilateral.

Reconsideremos, pues, la obra musical como una estructura no sólo temporal sino también idealmente sincrónica, en la que cada elemento [de cuantos configuran la obra musical], desde el momento en que se inicia la composición hasta el momento en que ésta finaliza, existe en una copresencia, sea en la conciencia del que compone la obra, sea en la conciencia del que la disfruta.

Una de las mayores dificultades con que se topa uno al afrontar el problema del significado de la música ha sido sacada a la luz agudamente por Roland Barthes, quien afirma, a propósito de todo sistema de signos, que el significado no tiene otra materialización que su significado típico, motivo por el que no se lo puede estudiar si no es imponiéndole un metalenguaje: «Por ejemplo, se les interrogará a algunos sujetos acerca de la significación que los mismos atribuyen a un trozo de música, sometiéndoseles a un elenco de significados verbales (*angustiado, tempestuoso, sombrío, atormentado,* etc.) mientras que todos estos signos verbales se corresponden, en realidad, con un único significado musical, que vendría designado exclusivamente por una cifra, ajena a cualquier transposición metafórica» [17*]. En cierta medida, pues, el problema no puede resolverse,

---

[17*] Roland Barthes, *Elementi di semiologia,* p. 43.

sin más, en los términos tradicionales, y aquí está la raíz de que la disputa que mantienen los formalistas con los llamados *expresionistas* sea tan estéril. La cuestión es ésta: afirmar que la música no significa nada que no sea ella misma y que su relevancia estética ha de buscarse de forma concreta en sus estructuras sonoras, no quiere decir todavía que no *signifique nada*, sino, más bien, que sus significados no son verbalizables punto por punto; a pesar de esto, de la música, como demuestran los críticos, sí se puede hablar. No siempre son desatinados los discursos de los historiadores, periodistas, críticos, quienes, a partir de un autor, de una obra o de un grupo de obras infieren situaciones históricas complejas —no sólo de carácter musical—, personalidades, visiones de conjunto, lo que es tanto como decir que conceptúan, de forma más o menos consciente, las estructuras sonoras en las que se encarnan las obras musicales como *expresivas* o significativas. Evidentemente, no se trata de *traducir* la obra, como se traduce del francés al italiano, sino más bien de formular un discurso en torno a la obra, que no puede ser más que metafórico; ni a cada nota ni a cada grupo de notas corresponde nada en ningún lenguaje, y mucho menos en el lenguaje verbal, motivo por el que Lévi-Strauss afirma —con enorme acierto— que la música es, entre todos los lenguajes, el único que «reúne los rasgos contradictorios de ser a un tiempo inteligible e intraducible» [18*]. Por consiguiente, el significado —continuemos sirviéndonos de este término, aunque con las reservas ya expresadas— no es una propiedad de las notas ni, mucho menos, de los sonidos: el significado está *entre* las notas y emerge siempre de un contexto relacional. Significantes son las relaciones entre las notas, o mejor dicho, los sonidos devienen significantes gracias al conjunto de derivaciones diferenciales en las que se hallan insertos.

Viene bien que retomemos aquí el problema de la doble articulación, sobre el que ya se ha puesto el acento más atrás. La música, o mejor las músicas, es decir, los distintos tipos de música que, de forma concreta e histórica, se han configurado en el tiempo y en el espacio, fundamentan su *discurso* sobre estructuras generales, estructuras éstas que se erigen en la condición *a priori* que permite que la música se comunique y se comprenda. De por sí, estas estructuras, que podríamos denominar sintáctico-gramaticales, no son significantes más que lo puedan ser las reglas de la sintaxis latina o las de la italiana y, en realidad, son fruto de una abstracción intelectual, por cuanto que no podemos imaginárnoslas desarraigadas de contextos sonoros concretos, inscritos en el segundo nivel de articulación, que es el que actúa sobre el primer nivel, alterándolo y violentándolo dentro de determinados límites.

Insistiendo todavía más sobre la cuestión de las estructuras sintácticas,

---

[18*] Claude Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto*, p. 36.

sean éstas tonales, modales o atonales, añadamos que no puede uno evadirse del viejo problema del convencionalismo: ¿son ellas fruto de una pura convención y, por tanto, libremente intercambiables, arbitrariamente construibles e inventables, o bien debemos admitir aún, al igual que muchos musicólogos, un fundamento natural y eterno que concede el privilegio a un único sistema sobre todos los demás? Aceptando cuanto se ha venido afirmando hasta aquí, está claro que no se puede ya mantener la alternativa que se establece entre convencionalismo y naturalismo. Todo sistema, en efecto, representa una selección, históricamente justificable, de entre cuantas propiedades naturales de los sonidos y posibilidades receptivas del aparato auditivo del hombre se le ofrecen, quedándose con cierto número de características pertinentes al sistema en cuestión. Un sistema musical representa, pues, una organización natural de la experiencia sensible, pero sin sufrirla. La pluralidad existente de sistemas, junto con la posibilidad teórica de construir todavía más sistemas, no es un mero convencionalismo; se erige en la posibilidad de estructurar de forma diversa los datos proporcionados por la experiencia acústica, posibilidad que en los planos práctico e histórico comporta grandes problemas: toda obra nueva, en el fondo, por cuanto que representa un modo imprevisto y original de articular un sistema que se ha concretado en el tiempo, constituye una alteración más o menos profunda del sistema en sí. Todo significado emerge, pues, de un complejo contexto de relaciones y su comprensibilidad y comunicabilidad subsisten, precisamente, en la medida en que al sistema no se le altera hasta el punto de anularlo. Hay sistemas en los que se han operado alteraciones radicales con alguna frecuencia que, sin embargo, no pierden su significación, justamente por conservar todavía una relación con el sistema anterior, aunque se trate de una relación polémica y de radical oposición. La atonalidad, por ejemplo, conserva un sentido para nosotros porque, todavía, seguimos considerando ciertas disonancias como disonancias, es decir, inconscientemente las relacionamos, las confrontamos y las contrastamos con el mundo tonal, en el que hemos sido musicalmente educados y en el que aquéllas eran constantemente resueltas.

Así, pues, el significado emerge siempre del juego de relaciones que contrapone entre sí los dos niveles de articulación en el interior de la estructura de toda obra; es por este motivo que hay que decir, de una vez por todas, que el significado no es determinable ni fijable jamás: se trata de un proceso histórico de formación, que se tangibiliza en cada obra considerada por separado de las demás, así como en la cultura y en el lenguaje musical propios de cada época.

La vieja disputa en torno a la semanticidad de la música, entre partidarios y adversarios del formalismo, nos parece, por tanto, desde una perspectiva estructuralista, un poco carente de sentido. Si la obra es significativa, si nosotros la comprendemos, es ni más ni menos que gracias a su

estructura, a la que incluso podemos denominar estructura formal. Después surge un problema: ¿extrae la música sus significados del mundo de los sentimientos, del mundo de las emociones? o bien ¿es reveladora la música de la profundidad del ser o de aun algo más?; pero semejante problema nos parece bastante fútil. Todas y cada una de las obras cuentan con infinitos *niveles* de significación y de comprensión: hay quienes las oyen como estímulo emotivo, como acompañamiento de la conversación o de ceremonias sagradas o profanas —lo que, después de todo, no es algo tan condenable—, y hay quienes las experimentan como estructura altamente organizada y compleja cuya comprensión compromete todas las facultades componentes al respecto; asimismo, hay obras cuya estructura está ya intencionadamente articulada con miras a una clase especial de fruición. A pesar de todo lo expuesto, lo que nos parece que se intenta evitar de modo cuidadoso es la creencia de que la obra se componga de elementos separables unos de otros, dotado cada uno de ellos de significado con independencia de los significados de los demás elementos, cuando sin embargo un acorde o un grupo de notas asume un significado que puede ser absolutamente diferente, incluso opuesto, según sea el contexto histórico o individual en el que se integra el elemento en cuestión. Parece superfluo recordar aquí, por ejemplo, que la tríada mayor en Mozart se reviste de un colorido, o de un significado tal vez opuesto al del mismo acorde dentro del *Parsifal* wagneriano. Ahora bien, si al filósofo puede concernirle el deber de distinguir y clarificar las modalidades, el mecanismo semántico según el cual se configuran y emergen los significados del lenguaje musical, al crítico le compete el descubrirlos, ponerlos de vez en cuando en evidencia, registrar las contribuciones que cada músico aporta al constante progreso de transformación del lenguaje musical.

Ésta ha sido, en el fondo, la tarea que ha acometido siempre un sector, al menos, de la crítica musical desde el siglo XIX en adelante, sector que no se inclina a resolver la obra en un vago impresionismo emotivo, sino a analizarla en sus elementos lingüísticos y estructurales. Si hoy el análisis estructural de la obra de arte en general constituye cierta novedad en muchos aspectos y representa una auténtica y benéfica reacción a mucha crítica de orientación idealista, quizá se pueda concluir afirmando que la crítica musical ha sido estructuralista en sentido lato mucho antes de que naciera oficialmente el estructuralismo, favorecida como ha estado por la misma naturaleza de su objeto. Podría esto, tal vez, servir de respuesta a la pregunta inicial: ¿a qué se ha debido que los críticos musicales, precisamente hoy día, no hayan prestado más que una escasísima atención a las metodologías estructuralistas como si se tratara, a fin de cuentas, de una cosa que, desde hace largo tiempo, se supiera de oídas? Sea como fuere, les toca ahora a los filósofos elevar el problema hasta un plano de conocimiento teórico y de lucidez conceptual.

# V

## Susanne Langer: ¿una nueva estética musical? [1*]

¿Está verdaderamente justificado el interés que han suscitado en estos últimos años las obras de Susanne Langer? A lo largo de nuestro estudio nos proponemos responder a esta pregunta a través de un examen de las principales obras de dicha autora, dentro de las cuales ha prestado atención de manera peculiar al problema musical.

Antes de nada, convendrá dilucidar los presupuestos filosóficos y culturales de los que ha partido el pensamiento de Langer. Tres son los puntos de referencia de su producción filosófica: la filosofía de las formas simbólicas de Ernst Cassirer; el neopositivismo, sobre todo el contenido en las formulaciones debidas a Ludwig Wittgenstein y a Rudolf Carnap, fuentes éstas reconocidas y explícitamente declaradas por la autora; mas hay otra fuente, sin haber sido reconocida explícitamente por la autora, más indirecta que las anteriores, pero no por esto menos importante que ellas, que emerge tras un atento examen: el formalismo, con especial referencia al formalismo musical, desde Hanslick hasta Brelet. Todos los componentes enumerados, aunque heterogéneos, se enraízan en el pensamiento de Langer, tan complejo pero bien articulado en mil direcciones distintas; no obstante, una lectura cuidadosa revela a veces algunas contradicciones de fondo que arriesgan la estabilidad del sistema langeriano.

Como ya se ha dicho, nuestro breve estudio tomará en consideración, sobre todo, el desarrollo que la teoría musical de Langer adquiere en base a la función particular que esta autora atribuye, dentro de su trabajo, a la estética musical. Ya en *Filosofía en una nueva clave,* publicada en 1941,

---

[1*] A pesar de ser posterior su publicación a la del presente ensayo (1962), Enrico Fubini aporta poco a cuanto aquí expone en AM31, cap. XIII. El formalismo en el siglo xx: 4. Susanne Langer y la «nueva clave», pp. 358-364.

que es su primera obra relevante y que habría de erigirse en los cimientos de su pensamiento, establece los fundamentos filosóficos sobre los que construiría su estética; en ésta encontramos un primer esbozo de teoría musical, que habrá de servir paradigmáticamente para todo ulterior análisis estético que formule en torno a las demás artes, dado que la música es el arte no representativo por excelencia, motivo por el cual puede servir de modo egregio al objeto de efectuar un análisis del arte en lo que a su función simbólica se refiere, que es lo que de antemano se ha propuesto hacer Langer.

Toda la actividad humana se expresa mediante formas simbólicas: éste es el concepto primordial que Langer hereda de la filosofía de las formas simbólicas de Cassirer. Ya el título que Langer da a su obra: *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art* [2*], es demostrativo de que la autora ha querido desarrollar ese principio a través de un estudio analítico sobre diversos tipos de simbolismo, entre los que sitúa a la cabeza actividades tan diferentes como la ciencia (o bien el lenguaje científico), los ritos, el arte, etcétera.

El punto de partida del estudio de Langer es el análisis del lenguaje: sea el común sea el científico. En parte, la autora hace suyas algunas de las tesis neopositivistas acerca del lenguaje científico, por las que éste sería esencialmente un sistema de símbolos, cada uno de los cuales asume el lugar de un hecho simple y en su conjunto vienen a ser algo así como el retrato del mundo o de la totalidad de los hechos atómicos (Wittgenstein). El lenguaje sería, por tanto, la más genuina expresión de la capacidad de transformación simbólica de la mente humana; cuenta con una función discursiva: con él sólo puede expresarse un discurso científicamente válido con respecto al mundo. Ahora bien, en este punto se abre *la* profunda grieta, rica en fecundas consecuencias. Según los neopositivistas, todo lo que no puede proyectarse en forma discursiva no es accesible a la mente humana. El campo de lo cognoscible está claramente definido y gobernado por esa posibilidad que implica la proyectabilidad discursiva. Fuera de este campo se halla el dominio de lo inexpresivo, el reino de los sentimientos, de los deseos y de las satisfacciones carentes de forma lógica; por ejemplo, el reino del arte. Esta esfera, denominada por Wittgenstein esfera de lo «Unaussprechliche» [3*], y que para Carnap es la esfera de la experiencia subjetiva, de las emociones y de los sentimientos, que se pueden expresar sólo de forma sintomática mediante fantasías artísticas o metafísicas, es decir, de forma inmediata por obra de los símbolos, no presentaría interés alguno, por este motivo, para los filósofos, los analistas de lenguaje y los

[2*] Filosofía en una nueva clave: un estudio sobre el simbolismo en la razón, en los ritos y en el arte.

[3*] Inefable.

lógicos; todo lo más, tal esfera puede ser competencia de un estudio psicológico, pero nunca de uno semántico. Es precisamente sobre este último punto sobre el que discrepa completamente Langer: también el mundo de los sentimientos se expresa por medio de formas simbólicas; sin embargo, un simbolismo así jamás se había tomado en consideración por parte de los lógicos. El campo de la semántica —entendiendo por semántica el estudio de los símbolos mediante los cuales la actividad humana encuentra expresión— se extiende, por consiguiente, mucho más allá del área lingüística. El lenguaje científico y discursivo está lejos de apurar, como hubieran querido los neopositivistas, todas las formas de que se reviste la actividad humana significativa. Hay con respecto al hombre una amplia esfera que no puede expresarse a través del mecanismo del lenguaje, sino que necesita de un esquema simbólico que presenta un funcionamiento diferente: en el mundo humano hay muchos hechos fundamentales que no pueden expresarse mediante las leyes sintacticogramaticales del lenguaje. Por ejemplo, el arte es uno de los medios de expresión simbólica; se propone entonces Langer estudiar, precisamente, esa clase de simbolismo. Es intención de Langer demostrar que el arte no pertenece a un hipotético mundo inefable, intuitivo, privado, incomunicable, sino que es un modo de expresión simbólica dotado de lógica, aunque de una lógica profundamente diferente de la del lenguaje discursivo, y que posee unas características perfectamente analizables.

Para efectuar una primera incursión dentro del extenso campo del simbolismo, Langer —como ya se ha dicho— elige la música por ser un arte que, en razón a su carácter completamente abstracto y no representativo, puede sacar a la luz, mejor que ningún otro, la función simbólica con su máxima pureza, sin elemento extraño alguno que pueda desviarnos del análisis a realizar. De hecho, el significado, por lo que se refiere a cada arte, es absolutamente independiente de lo que el arte en cuestión pueda representar exteriormente; por tanto, el sonido sería el material de uso *más fácil* con un fin meramente artístico.

Dos son los objetivos que Langer se propone alcanzar: uno, demostrar que la música no constituye un lenguaje; otro, demostrar que tampoco es expresión inmediata de los sentimientos. La música no es un lenguaje más que en un sentido metafórico; sin embargo, es un modo simbólico de expresión de sentimientos. Es característica de todo lenguaje la de tener una gramática, una sintaxis y un vocabulario. Todo lenguaje se compone de términos o palabras separables, dotadas de una referencia fija que hace posible la construcción de un vocabulario. Una de las características principales del lenguaje es su transparencia, o trascendencia —como otros han preferido llamarla— con respecto a las cosas. Cualquier conjunto de términos coordinados entre sí según las reglas de una gramática y de una sintaxis, constituyen un sistema lingüístico que puede traducirse a otro

sistema lingüístico. En pocas palabras, éstos son los rasgos del simbolismo lingüístico discursivo, rasgos de los que carece el simbolismo artístico y, más particularmente, el musical. Ante todo, Langer afirma resueltamente que la música, como todas las artes, está desprovista de vocabulario; no dispone, como el lenguaje, de términos dotados de una referencia fija; los sonidos no poseen, fuera del contexto correspondiente, ningún significado, por lo cual el símbolo musical no puede, como el símbolo discursivo, traducirse o definirse en otros términos. Se puede concluir entonces que, desde un punto de vista lógico, la música no cuenta con las características propias del lenguaje: «Llamar a los sonidos de la escala sus "palabras", a la armonía su "gramática", al desarrollo temático su "sintaxis", no es más que una alegoría inútil, puesto que los sonidos no poseen aquella cualidad que distingue una palabra de un simple vocablo: una referencia fija, o un diccionario de significados» [4*].

Mas la música no es expresión inmediata de sentimientos. Del mismo modo que combate cualquier estética intelectualista, Langer refuta cualquier interpretación de la música como estímulo emotivo. El *significado* de la música no es ciertamente el de un estímulo apto para evocar emociones, ni siquiera el de un signo capaz de anunciarlas.

Así, pues, la música no es un lenguaje, pero tampoco es expresión de sentimientos. No obstante, la música posee su propio significado, siendo la vía para analizarlo y el estudio para descubrir sus reglas de funcionamiento la «nueva clave» propuesta por Langer. «Si la música tiene un significado, éste ha de ser semántico y no sintomático [...]; si la música tiene un contenido emotivo o sentimental, lo "poseerá" en el mismo sentido en que el lenguaje tiene un contenido conceptual, es decir, *simbólicamente*» [5*]. La música no es el efecto directo de las emociones ni un atenerse a éstas, sino más bien su *expresión lógica.*

A la música se la podría llamar el lenguaje de los sentimientos, siempre y cuando se tuviera presente que aquí el término lenguaje indica únicamente determinado tipo de mecanismo semántico, que no es —como se ha visto— el del lenguaje discursivo. Incluso se verá ahora, además, cómo este tipo de simbolismo tiene su propio modo de funcionamiento, que no se puede comparar con el del lenguaje discursivo. La misión que Langer se propone consiste justamente en encontrar las reglas, la lógica propia del simbolismo artístico y, en particular, del musical; esto es, en precisar si se puede decir, y en qué sentido, que la música tenga un significado simbólico y que su función sea la de exponer, formular, representar los sentimientos y, en general, nuestra vida emotiva.

---

[4*] Susanne Langer, *Philosophy in a New Key,* pp. 228-229.

[5*] Ibíd., p. 218.

Con esta tentativa, Langer lleva a cabo con respecto al arte el mismo análisis, la misma clase de investigación que los neopositivistas habían efectuado con respecto al lenguaje científico. Sin embargo, los neopositivistas habían negado la posibilidad de un análisis semántico en todo aquello que no podía encontrar expresión lógica con arreglo al modelo del lenguaje científico. La *nueva clave* de Langer no es más que el intento de rescatar toda esa esfera de la actividad humana que se puede reconducir hacia la ciencia desde aquel limbo en el que había sido arrojada, desde aquel reino, nebuloso, indiferenciado, en el que convivían mancomunados, debido a su incapacidad para expresarse de una forma lógica y discursiva, arte, religión, metafísica, vida emotiva y sentimental. Para operar este rescate se hace imprescindible tener presente la distinción entre expresión artística y expresión científica, así como reconocer que ambas representan sendos tipos de expresión simbólica, aunque sean de género diverso, sin que por esto ninguna de las dos expresiones comporte privilegios en detrimento de la otra, puesto que una y otra cumplen funciones diferentes pero igualmente esenciales e insustituibles con relación al hombre. Si se llegara a encontrar la lógica del símbolo artístico, se habría dado un gran paso hacia adelante en este campo: el arte ya no sería ese reino indefinido, inasible, expresión inefable de las regiones más misteriosas de nuestro yo.

En general, tenemos tendencia a conferir al arte un *significado,* aunque nunca consigamos delimitar con exctitud el contenido de éste. Ya se ha visto cómo la música se presenta como un arte privilegiado con miras a una indagación de esta clase. En sus más puras creaciones, la música es una forma significante, aunque sin un significado convencional: la percibimos como «forma significante», con independencia de cualquier significado fijo y literal, desligada de cuanto pueda representar. Es más fácil aprehender este significado propiamente artístico en la música que en artes más ligadas a modelos exteriores. Se ha dicho —Langer lo remarca— que todas las artes aspiran a la condición de la música; en ésta, el simbolismo se muestra en su aspecto más puro.

Se ha aludido por un instante solamente a la relación existente entre la música y el sentimiento, pero no se ha llegado a profundizar en cómo se verifica dicha relación. La música no expresa sentimientos; más bien los expone, los exhibe. Las estructuras musicales presentan una semejanza, en su forma lógica, con nuestra vida emotiva; reflejan ciertos modelos dinámicos fundamentales de nuestra experiencia interior. Esta experiencia emotiva es *presentada* por el símbolo de una forma global, indivisible.

Esta hipótesis, según la cual la música refleja la morfología de nuestros sentimientos, quizá venga confirmada por la ambivalencia que en cuanto a contenido la música posee, ambivalencia de la que el lenguaje discursivo carece: un estado emocional triste y uno alegre se oponen entre sí desde el punto de vista discursivo; sin embargo, en la música, que refleja sola-

mente la dinámica, la estructura formal, las tensiones y las resoluciones de los sentimientos, ambos estados emocionales pueden hallar una misma forma expresiva. Quien niega a la música el poder de representar sentimientos y emociones o cualquier otra cosa, lo hace en nombre de la lógica que caracteriza al lenguaje común. Esta *falacia* —como la denomina Langer— se basa en el supuesto de que el lenguaje discursivo establece modelos absolutos, excluyendo cualquier otro tipo de semántica que no distinga entre sí *cosas, acontecimientos* o *emociones* determinadas. La presunta insuficiencia o debilidad de la música es, en realidad, su fuerza: «la música puede articularse en formas que le están negadas al lenguaje» [6*].

El símbolo musical fue definido felizmente por Langer como *autopresentacional* o, mejor aún, como «símbolo no consumado». El símbolo del lenguaje discursivo se agota, se extingue completamente en la trascendencia con respecto al objeto designado; el símbolo discursivo es absolutamente *transparente:* sólo cumple con su función cuando se resuelve sin dejar rastro de su total transparencia. El símbolo musical es «iridiscente»; su significado está implícito, pero nunca fijado convencionalmente: su referencia no se halla jamás explícita y predeterminada. El símbolo musical se autopresenta: lo gozamos por sí mismo y no se agota en una referencia externa a sí misma. «Su vida es la articulación, aunque sin aseverar nada; su característica es la expresividad, mas no la expresión» [7*]. Es imposible, pues, aislar partituras musicales dotadas de significado; en este sentido, han sido del todo en vano los esfuerzos hechos por tantos estudiosos. «Las tentativas de Schweitzer y Pirro con el fin de esbozar un "vocabulario emotivo" para la música de Bach, poniendo en relación las figuras musicales con las palabras que habitualmente las acompañan, pese a ser interesantes, nos muestran solamente ciertas asociaciones [que se dan] en la música de Bach, acaso también convencionalismos aceptados en su tiempo o en su escuela, pero [no nos patentizan] de ningún modo leyes de la expresión musical» [8*].

El análisis de la estructura del símbolo musical aparece tan sólo bosquejado en este primer estudio de Langer titulado *Filosofía en una nueva clave,* en el que quedan sin resolver muchos problemas que cuentan con unas posibilidades de desarrollo todavía imprevisibles. Las conclusiones de dicho estudio parecen apelar a la claridad y a la concreción: «Los límites del lenguaje no son los límites extremos de la experiencia; cosas inaccesibles al lenguaje pueden tener sus propias símbolos. Tales formas no discursivas, cargadas de posibilidades lógicas de expresión, se sitúan en la base del significado de la música; el hecho de ponerlas en evidencia en-

[6*] Ibíd., p. 233.
[7*] Ibíd., p. 240.
[8*] Ibíd., pp. 231-232.

sancha nuestra epistemología hasta el punto de incluir en ésta no sólo la semántica de la ciencia sino una auténtica y genuina filosofía del arte» [9*]. Parece como si estas frases tan concluyentes abrieran la puerta a un estudio más profundo en torno al funcionamiento del símbolo artístico, a su estructura y a su modo de significar.

En el volumen titulado *Sentimiento y forma,* publicado en 1953, que aparece como la continuación de *Filosofía en una nueva clave,* el análisis se centra sobre el problema artístico, con amplias investigaciones alrededor de todas las artes; sin embargo, al margen de las justas modificaciones introducidas en la terminología, las premisas conceptuales de las que Langer había partido son, en parte, inconscientemente traicionadas.

En este segundo estudio Langer se ratifica en su postura iluminista, antimetafísica y analítica con respecto a la filosofía y al arte, y retoma el problema central de su estética: «qué es el "significado" en el arte». Cosas hasta ahora conocidas son confirmadas, si bien con mayor precisión, junto a otras, en cambio, del todo nuevas. No se va a repetir ahora lo que ya había quedado claro a través del análisis efectuado en el primer estudio: que la música presenta una analogía formal con nuestro mundo emocional, refleja el dinamismo de éste y reproduce su forma lógica; que no es lenguaje debido al carácter global con que su símbolo se presenta, sin referencia convencional y sin vocabulario, a la par que no es un estímulo, una expresión directa del sentimiento. No obstante, al profundizar en la estructura del símbolo musical, parece como si Langer insistiera a veces sobre ciertos aspectos que, tras una atenta lectura, revelan algunas dificultades consustanciales a su sistema [filosófico]. Mientras que en *Filosofía en una nueva clave* se ponía más el acento sobre el término *símbolo,* aun cuando no estuviera del todo claro cómo éste podía remitir a la función esencial de cualquier símbolo, en *Sentimiento y forma* se pone principalmente el acento sobre los términos *forma significante.* El significado, «más que como una función, se siente como una cualidad» [10*], por lo cual la música «no se presenta como un símbolo en el sentido ordinario» [11*]. Sólo en sentido metafórico a la música se la suele llamar símbolo; se la puede definir mejor como una forma que presenta una analogía *directa* con nuestra vida interior, «el modelo del dinamismo de la vida subjetiva» (¡cómo no nos iba a recordar a Hanslick!).

En base a lo expuesto, el problema que en un principio parecía el primordial, el del *meaning* [12*] de la música, parece ahora superado y dejado de lado. Pero, antes de ahondar en esta nueva dirección que toma el

---

[9*] Ibíd., p. 265.

[10*] Susanne Langer, *Feeling and Form* [Nueva York, Scribner's, 1953], p. 32.

[11*] Ibíd., p. 32.

[12*] Significado.

pensamiento de Langer, es oportuno subrayar el problema del tiempo en la música, por constituir una de las partes más interesantes de su estudio. Según Langer, las artes se distinguen entre sí, no por la materia empleada, sino por «la ilusión primaria» que generan. La música, como todas las artes, es una *apariencia*, una ilusión producida por los sonidos. «En pocas palabras, el movimiento de los sonidos es algo radicalmente diferente del movimiento físico; es una apariencia y nada más» [13*], por lo cual es inútil, con miras a la comprensión del fenómeno musical, estudiar los estímulos producidos por los sonidos, que son, dentro del contexto de la música, «algo virtual, como lo son todos los elementos artísticos» [14*].

Por lo tanto, la esencia —si así preferimos denominarla— de la música consistirá en la creación de un tiempo virtual, al que llamaremos ilusión primaria de la música; dicho tiempo virtual será la apariencia del movimiento orgánico, de nuestra esencia temporal. Imagen de ese «tiempo vital experimentado directamente por nosotros», el tiempo virtual se percibe solamente a través del oído, a diferencia del tiempo físico, que puede percibirse a través de infinidad de instrumentos y que puede concebirse como sucesión regular de instantes inmóviles: «la música vuelve el tiempo audible y aprehensible en su forma y en su continuidad» [15*]. El tiempo musical, como algo análogo al tiempo y al movimiento orgánico, crea la ilusión de un modo indivisible. Se hace evidente, pues, la apelación a la *duración real* de Bergson. Pese a esto, Langer insiste en el hecho de que, si bien el filósofo francés estableció los fundamentos metafísicos que permitieron hacer esa distinción, no obstante concibió la duración pura como algo que se intuye directamente, sin ninguna mediación, sin símbolos. En cambio, para Langer, la música no es el sentimiento mismo o su copia, sino su presentación simbólica. El símbolo musical es individual, indivisible, aunque articulado en su interior. El lenguaje es un sistema de símbolos separables, mientras que el arte es siempre *a prime symbol* [16*], que no deriva de una síntesis de varios símbolos, dado que se caracteriza por crear la ilusión del movimiento de nuestra vista interior, de nuestros sentimientos, que tienen, ni más ni menos, una estructura orgánica. «La esencia de cualquier composición —tonal o atonal, vocal o instrumental, o incluso simplemente a base de instrumentos de percusión— es su semejanza con el movimiento *orgánico*, la ilusión de un todo indivisible. La organización vital representa la estructura de todos los sentimientos, puesto que el sentimiento existe tan sólo cuando se trata de un organismo viviente; y la lógica de cualquier símbolo que exprese sentimientos es la lógica de un

[13*] Ibíd., p. 108.
[14*] Ibíd., p. 107.
[15*] Ibíd., p. 100.
[16*] Un símbolo primordial u original.

proceso orgánico» [17*]. El carácter rítmico de nuestra vida orgánica empapa de lleno la música, motivo por el que el tiempo virtual se articula a través del ritmo; éste estriba en la preparación de nuevas tensiones a través de la resolución de las precedentes. «El ritmo musical no consiste en una división simétrica del tiempo; su esencia consiste en preparar un nuevo acontecimiento» [18*], en establecer, entre tensiones y resoluciones, relaciones que reflejen nuestro ritmo interior: «todo aquello que prepara un futuro crea un ritmo» [19*]. Los sentimientos, las emociones, los latidos de nuestra vida más íntima se miden, precisamente, en función de los momentos de espera, de los recuerdos, de las tensiones y resoluciones, del entrecruzamiento de pasado y futuro.

Resumiendo, éstos son los rasgos más destacables del pensamiento de Langer. Muchas observaciones se podían hacer, muchos puntos permanecen oscuros o poco claros. Uno de los últimos capítulos de su libro *Sentimiento y forma,* relativo al problema de la comunicación, es especialmente curioso, motivo por el cual nos parece muy conveniente terminar [el presente ensayo] con un breve análisis del mismo; también porque nos ofrece, tal vez, la clave para esclarecer numerosos problemas que no se han resuelto todavía y, sobre todo, porque puede arrojar luz sobre los equívocos que pueden derivarse de la teoría en torno al símbolo artístico expuesta por la propia Langer.

El problema que se plantea acerca de cómo el símbolo musical [en particular] y el artístico en general, dado cuál es su estructura, pueda ser comunicado, pueda ser compartido por otros hombres al margen de su creador, viene a ser un poco como el banco de prueba, como la verificación de toda la teoría de Langer. Dada la forma orgánica, indivisible del símbolo [musical], a causa de su significado no convencional, ¿cómo podrá ser compartido? La respuesta de Langer es muy simple y clara: toda forma artística simbólica se intuye: «no sólo la forma, sino también el *significado formal,* el valor, puede captarse a nivel intuitivo» [20*]; y, algo más adelante, se lee que no sólo el proceso interpretativo es intuitivo, sino también el creativo, razón por la cual el único modo posible de hacer público el contenido emocional de un dibujo, de una melodía, de una poesía o de cualquier otro símbolo artístico, consiste en presentar su forma expresiva mediante una abstracción tan eficaz que cualquier persona dotada de una sensibilidad normal para la modalidad artística de que se trate, «pueda aprehender su forma y su "cualidad emotiva"» [21*]. Gracias a la luz que

[17*] Ibíd., p. 126.
[18*] Ibíd., p. 126.
[19*] Ibíd., p. 129.
[20*] Ibíd., p. 378.
[21*] Ibíd., p. 380.

arrojan estas pocas frases, se revista y se elucida, quizá, la teoría del símbolo. Y si el arte se intuye directamente, si el sentimiento que éste expresa «no se comunica sino que se revela» [22*], ¿qué sentido tiene entonces que prosigamos hablando del símbolo? Aun cuando el símbolo musical se presente con un significado diferente al del símbolo propio del lenguaje discursivo, se puede, no obstante, suponer que, de una u otra manera, el símbolo musical también conlleva un mensaje. Es la misma Langer la que nos dice que el término «mensaje» no se emplea con propiedad: «Un mensaje es algo que se comunica; sin embargo [...], no se puede decir que una obra de arte lleve a cabo, en un sentido estrictamente semántico, una comunicación entre su creador y quienes la contemplan; la función simbólica del arte, por cuanto que tiene mucho en común con la del lenguaje [...], mantiene una afinidad más estrecha *(a more direct traffic)* con la intuición» [23*].

Dentro de la introducción del libro *[Sentimiento y forma],* el símbolo había sido definido como «cualquier medio que nos permite realizar una abstracción» [24*], estaba claro, por este motivo, que la función del símbolo consistía en portar mensajes, en efectuar una comunicación de modo mediato, y que el poder de comunicar debería ser entonces el banco de prueba en el que se midiera la validez de toda forma de expresión humana. Este punto, inferido directamente de Cassirer, parecía ser básico en la teoría de Langer. En este orden de cosas, es muy digna de destacarse la crítica que la autora hacía de Bergson; cuando hablaba de la «ilusión primaria» de la música, del tiempo virtual que corresponde a nuestras tensiones y resoluciones interiores y temporales, y lo contraponía al tiempo mecánico mensurable, estaba reconociéndole a Bergson la paternidad de estos conceptos; sin embargo, añadía agudamente que, para Bergson, la «duración pura» debía intuirse sin necesidad de símbolos, directamente, excluyendo, por tanto, cualquier factor simbólico: «El deseo de excluir cualquier estructura espacial trajo consigo el que Bergson negara cualquier estructura a su "duración concreta" [...]. Mas el tiempo musical tiene forma y organización, volumen y partes distintas» [25*]. Parecía como si, llegando a este punto, Langer quisiera establecer una distancia entre su estética y cualquier otra teoría intuicionista del arte.

Pese a todo, los resultados a los que llegó su teoría fueron en cierta medida divergentes con respecto a las premisas de las que partió, y no por falta de coherencia, sino porque tales conclusiones se hallaban ya

---

[22*] Ibíd., p. 392.
[23*] Ibíd., pp. 253-254.
[24*] Ibíd., p. IX.
[25*] Ibíd., p. 116.

contenidas, inadvertida y subrepticiamente, en la primera parte de su trabajo y constituían una consecuencia lógica del mismo.

Da la impresión de que sea la propia Langer la que nos indique el camino a seguir para poner en crisis su concepto de símbolo artístico. De hecho, escribe dentro del capítulo con el que concluye *Sentimiento y forma*: «De un símbolo que no pueda separarse de su sentido no se puede argüir verdaderamente que se refiera a algo al margen de sí mismo. "Referir" no es la palabra exacta [a emplear] para [describir] la función característica del símbolo. Y, cuando el símbolo no cuenta con una referencia exacta, el uso [que de él se hace] no estriba, precisamente, en "comunicar". No obstante, la función del símbolo consiste en la expresión [...] [26*]. Queda claro, pues, que aquí se contraponen por parte de Langer dos modos de expresión radicalmente diferentes: uno mediato, lógico, indirecto, propio del lenguaje discursivo y científico; otro inmediato, alógico, por ser intuitivo, directo, propio del arte. En efecto, como puntualiza un poco más adelante Langer, el artista no dice nada: «¿De qué nos habla el artista, qué dice, cómo lo dice? Éstas son —creo yo— cuestiones espurias. El artista no dice nada ni siquiera acerca de la naturaleza de los sentimientos; el artista exhibe, muestra (nos muestra la apariencia del sentimiento) [...]; pero no se refiere a un objeto público, a "cierto tipo" de sentimiento conocido generalmente al margen de la obra del artista [...]. El fin de esta simbolización es ofrecer un modo de concebir emociones, y esto es un hecho mucho más elemental que el de formular juicios en torno a las mismas» [27*]. Por consiguiente, el arte nos «revela» el sentimiento, pero no lo «comunica»; de esta manera, la comprensión y el goce vienen a ser, claramente, como un acto inmediato, intuitivo, fuera de la esfera lógica y anterior a todo juicio.

Desde que se parte de las premisas hasta que se llega a las conclusiones del estudio de Langer se asiste a una progresiva involución en cuanto a la teoría expuesta por la autora. La exigencia fundamental que la había motivado: introducir el arte en el ámbito de las actividades humanas analizables, considerarlo como una experiencia humana integrada en el marco de la actividad simbólica, acaba por desaparecer totalmente. En las conclusiones, la polémica con los neopositivistas se vacía de mordacidad y de significado. El arte, al que se le había prohibido por los positivistas entrar en el reino de la filosofía por no formar parte de la actividad lógico-lingüística del hombre, se halla de nuevo, al final del estudio de Langer, relegado a una esfera privada, incomunicable, intuitiva, con lo cual esta teoría se repliega, inadvertidamente, hasta las posiciones defendidas por los neopositivistas.

---

[26*] Ibíd., p. 380.
[27*] Ibíd., p. 394.

Esta inversión de perspectiva se puede reconstruir releyendo algunos pasajes muy elocuentes, tanto de *Filosofía en una nueva clave* como de *Sentimiento y forma*. Dentro del primero de los dos estudios citados, el significado no se concebía jamás como una cualidad del vehículo sígnico, sino como una función de éste, y todos los tipos existentes de símbolos estaban, de algún modo, dotados de significado. Sin embargo, en el segundo estudio, se habla únicamente de valor *(import)*, y no de significado *(meaning)*, con relación al arte, «porque éste carece de una referencia convencional [...]. La música posee un valor y este valor es un modelo del sentimiento, de la vida misma, siendo percibido y conocido directamente. Por tanto, a la esencia de la música la llamaremos "valor vital" en vez de llamarla significado» [28*].

Así pues, el factor semántico —si es que todavía se puede hablar de él —no será ya algo relevante desde el punto de vista lógico, sino que será «advertido como una cualidad más que reconocido como una función». En *Sentimiento y forma*, sentimiento y forma aparecen como si existiera entre ambos una perfecta identidad, y no como si guardaran una relación el uno con la otra. El contenido emocional no es algo distinto de la forma: en materia de música, oír sonidos equivale a percibir sentimientos. La forma artística pierde con esto cualquier posibilidad de trascendencia con respecto a un contenido emocional, el cual se experimenta, en cambio, como algo idéntico a la forma propiamente dicha, al tiempo que sucede que a la forma no se la puede considerar ya como símbolo del sentimiento. Arthur Berndtson, crítico de Langer, observó agudamente que, conforme a este planteamiento, la función del símbolo sería la de *crear* el objeto al que pretende significar. Ahora bien, ¿se puede hablar aún de símbolo desde esta perspectiva o no se tratará ya más que de una extraña y poco afortunada metáfora?

El problema se mantiene sin resolver: no se quiere desterrar al arte a la esfera de lo irracional, de lo alógico, de lo intuitivo, de lo inefable, y simultáneamente se le quiere conceder una autonomía; fundamentar la capacidad de comunicación del arte sobre bases intuitivas conlleva soslayar el problema, pero no resolverlo. Las exigencias por las que se había sentido motivada Langer habían sido otras absolutamente opuestas a éstas, es decir, el intento de reconducir el arte hasta la esfera de lo que es analizable desde el punto de vista lógico, aunque fuera haciendo uso de una lógica diferente de la que hace gala el lenguaje discursivo; sin embargo, en el momento en el que Langer niega al arte toda clase lingüística, traiciona inevitablemente sus propias intenciones.

Un examen de la música, el arte más alejado de cualquier elemento

---

[28*] Ibíd., pp. 31-32.

representativo, podría, efectivamente, devenir paradigmático por lo que se refiere a una investigación en torno a las bases lingüísticas del arte. En este sentido, el análisis de Langer resulta demasiado apresurado e insuficientemente profundo. ¿Qué valor puede asumir todo el conjunto complejo de reglas y de prohibiciones que, habiéndose configurado poco a poco en el transcurso de la historia de la música, rigen la construcción de la más sencilla frase musical? Langer niega que se pueda hablar de lenguaje musical como no sea de modo alegórico y afirma que las reglas de dicho lenguaje no son parangonables con las de la gramática y la sintaxis propias del lenguaje común. Pese a lo expuesto, no responde con precisión al problema en cuestión. Un estudio relativo al valor de la armonía, de la sintaxis lógica que rige históricamente el discurso musical, podría servir de base sobre la que se fundara el problema de la comunicabilidad del arte.

En el fondo, la estética de Langer oscila entre dos polos en los que se sitúan dos soluciones, hasta ahora clásicas y antitéticas, a las que se llega al considerar el arte, o bien como objeto, cerrado en sí mismo, constituido por leyes inmanentes que rigen su estructura interna, o bien como lenguaje, como instrumento de comunicación. Estas dos soluciones responden, obviamente, a exigencias diversas; sin embargo, tal vez ambas sean válidas.

Para terminar, aflora ahora a mi mente el ensayo escrito recientemente por Adorno titulado *Música y lenguaje,* en el que el autor se hace eco en profundidad de la importancia y la complejidad del problema que estamos tratando; el musicólogo alemán avanza una solución dialéctica que, aun sin ser concluyente, es extremadamente aguda y penetrante: «A semejanza del arte en general, la música posee el carácter enigmático de que se reviste el hecho de decir algo que se entiende y que, al mismo tiempo, no se entiende. En materia de arte no se puede establecer jamás de manera rigurosa qué es lo que el arte expresa, aun cuando, no obstante, exprese [...]. Música y lenguaje viven ya en tensión recíproca en el seno de la música. Ésta es irreducible tanto al mero ser en sí de sus sonidos como a su mero ser por lo que atañe al sujeto [...]. Y, sin embargo, tiene en común al menos con las formas discursivas del conocimiento el que no se pueda reducir ni al sujeto ni al objeto, siendo uno y otro en la música recíprocamente mediatos [...]. La música tiende, al fin y al cabo, a ser un lenguaje carente de intenciones. Ahora bien, no se distingue nítidamente del lenguaje pensante constituyendo un ámbito completamente diferente. Hay una dialéctica que se impone [...] la música, desprovista de todo pensamiento, el mero contexto fenoménico de los sonidos, sería la equivalencia acústica del caleidoscopio; y al contrario: la música como pensamiento absoluto dejaría de ser música y se convertiría impropiamente en lenguaje» [29*].

[29*] [Theodor Wiesengrund Adorno, «Musica e linguaggio», en *Filosofia e simbolismo,* p. 164.]

A pesar de la riqueza de los temas tratados y de la vivacidad de su pensamiento, Langer no fue capaz de salir de ese círculo mágico que tan sagazmente sacara a la luz Adorno. En realidad, su «nueva clave» se nos muestra como algo bastante tradicional y sus instrumentos [de investigación] como si estuvieran constreñidos en esquemas ya desahuciados por la cultura estética contemporánea.

# VI

# Temporalidad e historicidad en la interpretación musical

Es por lo menos curioso observar cómo el problema de la interpretación musical, que en Italia apasionó a toda una generación de filósofos y críticos musicales desde los años treinta hasta la postguerra, hoy no parece interesarle ya a nadie; de hecho, la enérgica polémica que se prolongó durante décadas ha sido reemplazada por el silencio más absoluto. Es cierto que también los problemas filosóficos se hallan sujetos a la moda, pero en este caso tal vez existan unas raíces más profundas que la mera moda para que el problema de la interpretación musical en la actualidad no suscite el interés de antaño.

Massimo Mila, en un ensayo que data del año 1946, *La experiencia musical y la estética,* tuvo que decir que, quien no aceptara la clase de solución que él proponía con respecto al problema de la interpretación musical, «en función de la lógica y la estética en las que se apoya [la solución] y al margen de cómo se llegó a ella, reincidiría en la vastísima polémica antiidealista. Pero repárese ante todo en que, sin esta estética [la idealista], el problema de la interpretación musical tampoco habría surgido» [1]. Massimo Mila había dado en la diana al señalar que se daba una relación orgánica entre el idealismo y el problema de la interpretación musical tal y como éste se había concebido durante las décadas inmediatamente anteriores [a la redacción del citado ensayo]. Hoy, situados ya a distancia del evento que comentamos y en un clima filosófico y cultural tan alejado del idealismo, se pueden percibir, con suficiente claridad y objetividad, los motivos que llevaron ayer al desarrollo de la muy notoria discusión en torno a la interpretación musical y hoy a su rápida extinción;

[1*] Massimo Mila, *L'esperienza musicale e l'estetica,* p. 181.

solamente partiendo de un examen retrospectivo, se pueda hoy quizá divisar el camino por el que podamos reconducir el viejo problema asentándolo sobre bases nuevas.

Cuando en 1930, en la *Rassegna musicale,* una breve nota de Guido Maria Gatti abría el debate relativo a la interpretación musical, desde las primeras frases del denso diálogo se podía entrever, soterrado, el defecto que dio origen a aquél, esto es, el círculo cerrado en el que la discusión estaba condenada inevitablemente a consumirse.

El problema de la interpretación musical había surgido, como una especie de discusión familiar, entre críticos que, pese a la independencia de pensamiento que presentaba cada uno de ellos con respecto a los demás, fraternizaban entre sí porque compartían las mismas aspiraciones e idéntico planteamiento filosófico, estético y metodológico. La *Rassegna musicale,* la gloriosa y batalladora revista que, durante una veintena de años, incluso entre contradicciones y dificultades, habría representado la corriente más viva de la cultura musical italiana, constituía el centro unificador de la crítica de afiliación idealista. El presupuesto del que todos partían para abordar cualquier clase de discusión crítica y estética, era el carácter absolutamente creador que conferían a la actividad del artista: ninguno de ellos habría puesto jamás en duda semejante dogma del idealismo crociano. Se puede ya vislumbrar el camino que habría de tomar la disputa en torno a la interpretación musical: el meollo del problema giraba alrededor de las dos cuestiones siguientes: ¿podía considerarse la interpretación una actividad artística o no? y, en consecuencia, ¿podía considerarse una actividad creadora o no? Se reducía a esta alternativa abstracta que, pese a todo, no se hacía eco del problema con toda su riqueza y complejidad.

La interpretación de la música venía a entenderse casi como si de una categoría del espíritu se tratara y el gran dilema que se planteaba consistía en establecer si interpretar música significaba operar creativamente o si, por el contrario, no era otra cosa que una pasiva adecuación a la creación de otros. Toda tentativa de evadirse de esta alternativa se reveló siempre como un esfuerzo vano; así, cuantos advirtieron la abstracción y, sobre todo, la insuficiencia de que hacía gala esta forma de concebir el problema, reduciéndolo todo él a términos de pasividad o de creatividad, no consiguieron erradicarse de esta especie de círculo mágico y se limitaron a dosificar oportunamente el uso que hacían de dos términos tan opuestos entre sí, incitados por un mayor sentido de la realidad y por un deseo de concreción. Con todo, es necesario reconocer que, si se pretende tener fe en cierto rigor filosófico, se parta de premisas idealistas crocianas o gentilianas, no se dispone en efecto de otro camino a seguir que el descrito, pudiéndose llegar nada más que a la defensa de una de estas dos tesis: la de que el intérprete es un técnico, un hábil maestro en su oficio, un pasivo ejecutor de órdenes ajenas, o la opuesta de que el intérprete es un creador

de obras siempre nuevas en cada acto interpretativo nuevo o, por lo menos, según una tesis un poco más modesta, un recreador de obras.

Estaba claro que una discusión de tal talante con relación al problema interpretativo había de encontrar bien pronto su fin o, mejor dicho, su agotamiento, por prescindir, tal y como además sucedió, de atentos y profundos análisis de naturaleza histórica, sociológica, psicológica y técnica con respecto al trabajo acometido por el intérprete. Si el idealismo contó con el incuestionable mérito de atraer por primera vez la atención del crítico hacia un problema como éste de naturaleza meramente filosófica y estética, situando en el centro de interés la personalidad creadora, contó también, sin embargo, con el incuestionable demérito de meterse en un callejón sin salida. Han transcurrido casi veinte años desde que Giorgio Graziosi publicara, en 1952, su bello libro titulado *La interpretación musical,* sin que ninguna contribución más digna de relieve sobre este tema haya aparecido ni en Italia ni en el extranjero a lo largo de dicho período. Por lo que se refiere a Italia, el motivo del silencio quizá se halle en el rápido debilitamiento de la estética idealista tras la muerte de Benedetto Croce: el problema de la interpretación musical se conceptuó por parte de una gran mayoría de críticos, aunque sin razón suficiente para que ello fuera así, como un problema típicamente idealista y, por consiguiente, indisolublemente ligado a la escuela crociana. Toda tentativa de retomar este tema parecía como si debiera fatalmente conducirse siempre hacia la estéril discusión en torno al interrogante de si la naturaleza del acto interpretativo era creadora o no lo era. Quizá llegó el momento hoy día, en el seno de la cultura musical, de reanudar la vieja discusión, si bien, por supuesto, sobre bases nuevas. A continuación se procurará, sencillamente, dar algunas indicaciones con relación a posibles temas de investigación, con el fin, sobre todo, de demostrar la importancia que entraña el problema de la interpretación musical y los complejos horizontes que se le divisa a la investigación en este campo.

Antes de nada, puede estar bien encararse con el problema de la interpretación musical poniendo entre paréntesis la vieja cuestión relativa a si el intérprete es un creador o un artista o, por el contrario, no lo es, al objeto de poderse enfrentar entonces a un problema mucho más fundamental, que consiste en preguntarse por qué existe el problema de la interpretación en la música. Y obsérvese que el núcleo del problema se desplaza así desde la figura del intérprete hasta la página musical escrita.

El fenómeno de la notación no es algo peculiar que se dé únicamente en la música, sino que se da en todas las artes y medios de expresión que poseen una dimensión esencialmente temporal, es decir, que se desenvuelven en el tiempo; en casos así, si no se quiere confiar exclusivamente a la memoria la supervivencia en el tiempo de esta o aquella lectura, de esta o aquella ejecución, se hace imprescindible la creación de un sistema más

o menos perfeccionado de notación simbólica que permita una adecuada supervivencia en el tiempo de la lectura o ejecución de que se trate; adecuada, se entiende, a un conjunto de exigencias variables de una época de la historia a otra. Se ha discutido mucho sobre la suficiencia o insuficiencia de la notación musical, sobre su perfeccionamiento a través del tiempo; pero antes de enfrentarnos a este problema, central desde luego, conviene que aclaremos un punto preliminar. Dado que la escritura musical es aún hoy imperfecta, o sea, deja todavía un margen de indeterminación a cuantos deben traducirla a sonidos, ¿es posible pensar en su ulterior perfeccionamiento hasta un punto en que no se le permita ya al intérprete ninguna incertidumbre, ninguna duda y, por tanto, ningún margen de libertad? Para responder a esta pregunta, es necesario aclarar en qué consiste la naturaleza temporal de la música en el contexto de la tradición occidental, y no sólo en el de la occidental, hasta el día de hoy. Temporalidad en música significa imposibilidad de medir su flujo en el tiempo con una unidad de medida, como no sea por aproximación. Todas las medidas de tiempo son reconducibles a esas otras medidas que miden cierto espacio recorrido a una velocidad constante y, en este sentido, la notación musical moderna establece cierta unidad rítmica (el compás) dividida en otras tantas unidades menores, dándose por sentado cierta velocidad constante durante la ejecución. Sin embargo, no se trata sino de un artificio que nos da una imagen muy aproximada de la realidad temporal de la música; tan verdadero es esto que el esquema espaciotemporal de la música que nos viene por la partitura está continuamente corregido o alterado por medio de expresiones tales como *rallentando, accelerando, tenuto,* apoyar, acentuar, etc. En otras palabras, el tiempo dentro del que fluye la obra musical no es posible con una unidad de medida, pudiéndose decir, si se recurre a una imagen bergsoniana, que el tiempo de la música es el tiempo vivido mientras que el de la partitura es el tiempo-espacio; o siguiendo indicaciones filosóficas más alejadas de nosotros, se puede recordar las luminosas definiciones hegelianas de la música como reproductora de un ritmo interior o como flujo de la propia conciencia: «El yo está en el tiempo y el tiempo es el ser del sujeto. Pero, puesto que el tiempo, y no el espacio, es el elemento esencial en el que el sonido adquiere consistencia y valor musical, y puesto que el tiempo del sonido es también el tiempo del sujeto, el sonido penetra en el yo, lo aferra a su existencia simple, lo pone en movimiento y lo arrastra con su ritmo cadenciado [...]» [2]. Entre el tiempo real de la música que se ejecuta, que se realiza a nivel sonoro, y el tiempo espacializado que se indica a través de la partitura, no hay relación alguna; se trata de un salto cualitativo, salto que no es otro que el que el intérprete

[2] Georg W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik (Lecciones de estética),* parte III, sec. III, cap. II, parágrafo c.

está destinado a mitigar con ayuda de todas las indicaciones aproximativas. Efectivamente, el término *rallentando* significa bien poco mientras que el intérprete no lo inserta en el contexto general correspondiente, representado en ese momento por el giro melódico —por el que le antecede y por el que le sucede—, por el timbre, por la sonoridad y, en definitiva, por el ritmo general conforme al cual ha creído que debía ejecutar todo el fragmento en su conjunto. Solamente si se tiene en cuenta esta red de relaciones extremadamente compleja, el *rallentando* de la partitura se transformará en un giro rítmico concreto y determinado. Todas las indicaciones rítmicas, dinámicas y tímbricas que encontramos en toda partitura o que, en el caso de que no estén señaladas expresamente por el compositor, el intérprete realiza siempre a lo largo de la ejecución o bien el revisor de la partitura añade a ésta, están ahí para recordarnos continuamente que la partitura, con el ritmo indicado al comienzo de la página y, a lo mejor, hasta con la precisa indicación metronómica, no es más que un esquema abstracto que debe ser concretado por el ejecutante. La temporalidad de la música no es, pues, medible con ningún instrumento porque, cuanto más exacto sea el instrumento de medición, más lejos se hallará del flujo concreto de la temporalidad musical. Por algo será que muchas veces el ritmo de la música se ha comparado con el ritmo vital, no sólo con el de nuestra vida psíquica sino también con el de nuestra vida física, ritmo que se desenvuelve conforme a una lógica interna, a un discurrir fijo de sobresaltos, pausas, suspensiones, acelerandos, ralentizandos, etc. Todo esto no es traducible a un sistema de signos más que por aproximación, del mismo modo que no es traducible a signos gráficos el fluir de un discurso poético ni tampoco el de un discurso no poético, cuyo ritmo tan sólo el hablante se lo podrá dar de forma concreta.

¿Deberá concluirse entonces que la partitura musical padece de una insuficiencia congénita? Desde cierto punto de vista, se debe constatar un hecho: mientras que la música se conciba según este tipo de temporalidad, la partitura en cuanto esquema métrico no podrá reflejar jamás la realidad sonora de la música, del mismo modo que el esquema de un dáctilo de Homero o de Virgilio colocado sobre un verso no es más que una ayuda para el lector al objeto de reconstruir el ritmo de aquella clase de poesía. Ahora bien, decir que la partitura es insuficiente con respecto a la realidad musical no significa que sea infiel y, mucho menos, que el problema de la interpretación musical se reduzca al problema de la perfección técnica de la partitura. La partitura no es ni fiel ni infiel por cuanto que no es la copia de la música, sino que es otro tipo de realidad; no obstante, la partitura, de cualquier modo que ella sea perfecta y fácilmente interpretable, es el único *medio* de que dispone el ejecutante para restablecer la obra musical en su fugaz realidad, motivo por el cual de la partitura no se puede prescindir. Al mismo tiempo, por cuanto que la partitura se puede

enriquecer con indicaciones de todo género, con precisiones expresivas, rítmicas, tímbricas, dinámicas, etc., todas éstas no serán nunca más que vagas sugerencias o indicaciones con el fin de reconstruir una realidad absolutamente distinta a la de los símbolos gráficos de la página escrita.

Si se toma conciencia de esta condición imprescindible, se puede vislumbrar mejor cuál sea la verdadera función de la partitura en su doble relación con el compositor y con el intérprete. Ya se ha visto por qué no se puede hablar con propiedad de insuficiencia de la partitura; para hacerlo, habría que partir del presupuesto de que a la partitura le falta algo que podría añadírsele, cuando, en realidad, en la partitura nunca falta nada: la partitura es perfectamente completa y suficiente con respecto a las exigencias musicales en boga en cada época. La presunta insuficiencia o, como algunos dicen de modo aún más incorrecto, el carácter incompleto de la partitura forma parte de la misma condición existencial de la música y de la exigencia de que se la interprete, esto es, de que se le haga volver a la vida en cada nueva ejecución que de la música se haga.

Hasta ahora hemos hablado de un modo un poco abstracto de la partitura, olvidándonos de que ésta no es un hecho estable, algo fijo e inmutable en el transcurso de la historia de la música. Solamente si se examinan las transformaciones a las que ha estado sujeta la partitura en el discurrir de los siglos, se podrá comprender mejor el alcance del problema interpretativo. El mito del carácter insuficiente e incompleto de la partitura surge sólo cuando se piensa en la música del pasado; entonces, si a ésta se la compara con la actual, sí se podrá hablar con propiedad del carácter incompleto de que se la reviste, y tanto para el musicólogo como para el revisor se originará el problema real consistente en llenar lagunas, es decir, habrá que transformar la partitura antigua en una partitura moderna. La conclusión más obvia que se puede extraer de esto —tan obvia como errada— es que, cuanto más se retrocede en el tiempo, más llenas de lagunas y en estado de embrión se hallarán las partituras, mientras que, por el contrario, cuanto más nos acercamos a nuestros días, en mayor estado de perfección se hallarán las mismas. De aquí debería concluirse que el problema interpretativo se vuelve cada vez complejo y dificultoso cuanto más se va hacia atrás y que, sin embargo, debería tender a desaparecer en nuestros días.

Cualquiera que cuente en su haber con un mínimo de práctica musical sabe que las cosas no se pueden plantear en semejantes términos y que, actuando de tal manera, no se hace más que confundir el problema filológico inherente a la lectura de un texto antiguo —problema que se observa en todas las artes y en todas las formas de expresión simbólicas de que hace gala el hombre— con el problema interpretativo propiamente dicho. De hecho, igual de difícil resulta brindar una buena interpretación de una misa de Palestrina o de un concierto de Vivaldi como de un cuar-

teto de Schönberg: por muy perfecta y minuciosa que pueda ser una partitura, el problema interpretativo subsistirá siempre. Pero volvamos a la historia de la partitura: si descartamos la hipótesis de que la partitura haya tenido súbitamente una evolución dictada por exigencias genéricas de progreso técnico, deberemos investigar las causas de sus profundas transformaciones históricas en realidades no sólo más complejas sino, sobre todo, intrínsecas al hecho musical en sí mismo. Las transformaciones acontecidas en la simbología, por medio de la cual se ha fijado la música en un sistema de notación escrita —transformaciones para nada literarias y que no responden, como es fácil de constatar, a un simple proceder evolutivo—, se corresponden en cambio con dos órdenes de exigencias que se conectan el uno con el otro:

1.ª el tipo de relación que el compositor intenta establecer tanto con los posibles ejecutantes como con el público, y
2.ª las exigencias extructurales impuestas por la clase de música que se crea en una época dada.

Pero pongamos algunos ejemplos característicos. Dentro de la historia de la música, por lo que respecta a la partitura, se pasa de un extremo a otro a través de una infinita gama de matices: desde la total ausencia de partitura hasta la presencia de una partitura —dentro de los límites de lo posible— completa y técnicamente perfecta. Con esto no se está diciendo en absoluto que, necesariamente, se deba predicar la primera situación de la época de los orígenes de la música y la segunda de la música de nuestros días; basta pensar en el jazz y en la ausencia originaria de partitura en el mismo, o en el resurgir de la práctica de la improvisación con cierta música de vanguardia, para convencerse de la falsedad de la idea consistente en que la falta de partitura es algo congénitamente conectado con la música primitiva. ¿Qué puede significar entonces la ausencia total de partitura? Tal ausencia genera unas relaciones entre el compositor, el intérprete y el público totalmente diferentes de aquellas otras que estamos habituados a constatar en el ámbito de la música occidental más reciente. Los dos o tres últimos siglos de la historia de la música, y en particular la música romántica, nos han acostumbrado al concepto de «concierto» como evento principalmente estético, al que se asiste con cierta pasividad —en el sentido de que se recibe la música— y a que, aun cuando en la sala de conciertos se encuentren muchos individuos a la vez, la reacción musical se conciba como un hecho estrictamente individual. En este marco psicológico y sociológico, la función que el intérprete ha de asumir es la típica de un intermediario: se arroga la misión de transmitir a cada uno de los individuos allí congregados el mensaje del compositor. Solamente contemplado desde esta perspectiva, surge el problema interpretativo en los términos de fidelidad o de traición, de creatividad interpretativa o de pasividad téc-

nica. En tal caso, la partitura viene a asumir el valor de un testamento, de un mensaje que debería unívocamente incluir la voluntad del compositor, que el intérprete, en la medida de lo posible, debe respetar en su integridad al ofrecérselo una y otra vez a cada uno de los individuos que habrán de disfrutar de la audición musical en cuestión. Mas nos preguntamos: ¿deberá, o mejor dicho, podrá el intérprete mortificar, suprimir totalmente su personalidad, en esta misión que se le ha confiado? Éste es el problema interpretativo tal y como se planteó en el seno de la civilización musical romántica y postromántica, muy ligada a una concepción individualista de la obra musical tanto desde el punto de vista de quien la creaba como desde el punto de vista de quien la disfrutaba.

Ahora bien, no se puede ignorar que, en otras situaciones culturales, musicales e históricas, el problema interpretativo no hubiera podido plantearse en semejantes términos, motivo por el que no habría tenido ningún sentido preguntarse entonces en qué medida el intérprete era un creador o era un técnico. Examinemos esquemáticamente las condiciones de que se revisten el compositor, el intérprete y el oyente en el caso de ausencia de partitura. Ausencia de partitura significa ausencia de compositor en el sentido de creador, pero también significa, como consecuencia de esto, ausencia de intérprete en el sentido tradicional en que se entiende éste, es decir, como figura intermediaria entre el compositor y el público. Donde hay ausencia de partitura se tiende al acercamiento, hasta llegar a la fusión total, entre los tres elementos señalados: compositor, intérprete e individuo que disfruta de la audición. El evento musical se convierte, de algún modo, en un rito colectivo; la música, de ser un evento estético, pasa a ser un evento ético-religioso; es suficiente pensar en la función desempeñada por la música en los pueblos primitivos, en el significado adquirido por el primer canto gregoriano, en ciertos cantos populares y —para poner ejemplos más cercanos a nosotros— en la primera orquesta de jazz e incluso en determinadas formas de la música de vanguardia en el campo de la improvisación con todo su aparato iniciático, para darse uno cuenta de este aspecto de la ejecución musical que estamos comentando. En todos los ejemplos enunciados, aunque —como es obvio— en diversa medida en cada uno de ellos, compositor e intérprete tienden a confundirse en una única persona, de la misma manera que ejecutante y público tienden a confundirse en una única comunidad. El problema de la fidelidad interpretativa no se reviste ya de significado alguno: la música es, incuestionablemente, creada o recreada en el acto mismo de su ejecución y es el propio público —si de público se puede hablar— el que participa en la creación musical. Entre compositor, ejecutante y público la relación tiende a anularse y las tensiones se amortiguan; la partitura es sustituida por la tradición, la cual sirve de armazón, de sustrato común sobre el que la comunidad construye y enriquece, a través de cada ejecución, su propio

patrimonio. La música se constituirá así, por un lado, a partir de una persistente tradición musical fundada en la memoria, más aún, a partir de un núcleo permanente de dicha tradición; y, por otro lado, a partir de un conjunto poliédrico de formas que están siempre en mutación, avivadas por las circunstancias de la ejecución, por el estado de ánimo de los ejecutantes, por la felicidad generada en el encuentro con el público e incluso por una infinidad de elementos difícilmente analizables.

La música sin partitura puede existir solamente en aquellos períodos históricos o en aquellas colectividades en las que el sentido de la tradición musical es extremadamente sólido, en las que la conciencia musical del grupo se identifica totalmente con determinada tradición; esto no significa que esta práctica musical tan cercana a la improvisación se verifique únicamente cuando la música sea muy sencilla o primitiva, puesto que el ejemplo del jazz viene a demostrar lo contrario. La música sin partitura implica, en general, una concepción del evento musical que se sitúa en las antípodas del espectáculo y que se halla más próxima, en cambio, al rito religioso en sentido lato, en el que la participación compacta de la colectividad aspirando a un mismo ideal ético-musical garantiza la feliz fusión de cada una de las personalidades del grupo con las demás.

Entre los dos extremos en los que se ha puesto el acento, es decir, música como espectáculo, como concierto público, y música sin partitura, hay, no obstante, infinitas vías intermedias que se corresponden con situaciones historicomusicales diversas. No hay que olvidarse tampoco de las exigencias de carácter técnico que han contribuido a que se modifique la notación musical y a que se transforme radicalmente el aspecto de la partitura. Hay un salto notable entre la notación neumática del canto gregoriano —en la que apenas se indicaba de forma aproximativa la altura de las notas, dejando del todo sin determinar la duración de las mismas, el ritmo (en general, casi uniforme) y la dinámica— y la notación cuadrada de la polifonía, del entretejido contrapuntístico de las voces, con la que se fijó la duración de las notas y se estableció precisas unidades rítmicas. Pese a todo, si bien es cierto que la exigencia técnica inherente al nuevo tipo de música es determinante en el tránsito de la notación neumática a la cuadrada, se debe también tener en cuenta que, para pasar del canto gregoriano a la más madura polifonía, tuvo que acontecer un cambio bastante más radical: de la plegaria colectiva, del canto coral de todos los fieles, se pasó a una música hecha por verdaderos músicos, por profesionales, los cuales escribían música para que fuera ejecutada por otros profesionales, es decir, por los ejecutantes. Las complicaciones consustanciales al entretejido polifónico presupusieron la necesidad ya ineludible de una auténtica partitura e incluso que, aun cuando el destino de ésta fuera siempre litúrgico, cambiara a partir de entonces el sentido de que se revestía la música dentro de la liturgia. De la coralidad primitiva, en la que la música repre-

senta la intensificación colectiva de la plegaria, se pasa a una concepción de la música como ornamento fastuoso del rito litúrgico; del canto ejecutado por la comunidad de fieles se pasa a la música ejecutada para los fieles. De una partitura concebida como instrumento que requiere de la memoria, como es el caso del primer canto gregoriano, se pasa a las más complejas partituras de música polifónica; con esta música, que tiende siempre a devenir espectáculo para un público, se verifica la primera fisura de cuantas se sucederán entre el compositor, el ejecutante y el público, fisura que, entre vicisitudes alternativas, tenderá a hacerse cada vez más profunda hasta radicalizarse en un verdadero antagonismo.

La partitura será siempre, sin embargo, el espejo fiel en el que se irán reflejando cuantas relaciones se vayan dando entre compositor, ejecutante y público. Por ejemplo, la civilización musical barroca nos retrotrae en parte a una situación de mayor homogeneidad entre compositor, ejecutante y público. El entramado social en el que se inserta la música durante el barroco europeo, genera con respecto al músico una situación de estrecha dependencia de su público, aunque también de profunda comunión en cuanto a cuestiones de gusto. No se da ya la identificación total de antaño entre músico y público, pero se sigue dando, en cualquier caso, no sólo una identificación parcial entre compositor y ejecutante, sino también una homogeneidad, dentro de colectividades restringidas, entre compositor, ejecutante y público. Las cortes italianas y las extranjeras, las familias aristocráticas aquí y allá, no sólo eran las dispensadoras de trabajo con relación a compositores y a ejecutantes, sino que constituían una clase de público muy distinto de aquel otro que escuchaba una misa en una iglesia: público más restringido, más homogéneo, más culto y más cercano al gusto del compositor, quien, muy a menudo, no sólo había de encargarse de educar musicalmente a los hijos de su señor, sino que, además, había de darle clases de composición y de instrumento al mismo señor —valga como ejemplo, de entre todos los mencionables, el caso de Quantz y Federico II; incluso, en casos como éste, la partitura reflejaba con exactitud las relaciones musicales y sociales [que entre ambos se establecían]. A los ojos del musicólogo de hoy, las partituras de música barroca están llenas de extensas lagunas: faltan además numerosos adornos o son de difícil y discutible interpretación; falta la realización del bajo continuo; son numerosas las partes de las partituras que deben ejecutarse *ad libitum;* los instrumentos solistas son frecuentemente sustituibles unos por otros; la dinámica no se indica, etc. ¿Qué significado tienen estas macroscópicas lagunas en partituras pertenecientes a una música, en el fondo, tan cercana a nosotros? No se trataba, evidentemente, de un descuido o de un olvido del compositor sino, más bien, de un plan intencionado que refleja una forma muy precisa de concebir la música y la ejecución musical propiamente dicha. Indudablemente, compositores como Vivaldi o Albinoni, siglo XVIII, no debieron

sentir de modo tan desesperado como ocurriría algo después, en el siglo XIX, la sacralidad intangible de la creación artística. El artesanado musical de la época tendía más bien a concebir el producto artístico como un organismo dotado de vida propia, destinado a consumirse en las ejecuciones que del mismo se hicieran, y destinado incluso a sufrir modificaciones durante el breve tiempo de vida de que dispusiera. Las lagunas de las partituras representan el rechazo del compositor hacia todo cuando supusiera convertir en algo rígido la forma musical dándole una estructura definitiva. La obra musical no se concebía como algo que hubiera de conservarse para futuras generaciones, sino simplemente como algo que estaba ahí para ser utilizado del mejor modo posible, es decir, consumiéndose en determinadas ocasiones. Las circunstancias en que tenía lugar la ejecución, los instrumentistas con que se contaba en ese momento y las exigencias del público presente representaban los requisitos que configuraban la obra en cuestión en un sentido más que en otro. El compositor suministraba algo así como el esqueleto, como la osamenta principal, en ciertos casos sólo el armazón; esto era lo que sucedía cuando un músico escribía, de toda la música de un concierto, exclusivamente la parte correspondiente al instrumento solista. Por supuesto, para los compositores de los siglos XVII y XVIII no existía el temor de ser traicionados por los intérpretes, ya fuera porque a menudo el ejecutante era también el autor de la obra a interpretar, ya fuera porque la obra se había concebido de tal manera que únicamente alcanzaba la definición y la auténtica realización a través de las ejecuciones que de ella se iban haciendo. La garantía de que este proceso —que podemos llamar interpretativo-creativo, empleando la terminología tradicional— se desarrollaba correctamente, es decir, sin abandonar el ámbito de intenciones de que lo había provisto con antelación el compositor, venía dada por la homogeneidad cultural del ambiente en el que operaban los músicos: compositores y ejecutantes; por este motivo, el hecho de que la partitura se completara por parte del intérprete, se culminaba tan sólo dentro de aquellos ámbitos previstos y deseados por el compositor. No se puede hablar entonces, verdaderamente, de arbitrariedad por lo que concierne al intérprete, puesto que el compositor era quien exigía al ejecutante que fijara la interpretación de la obra que había creado, llenando, como mejor le pareciera, las lagunas que la partitura brindaba.

Sin embargo, hoy día, el problema interpretativo nos lo planteamos en términos muy distintos. En primer lugar, la música romántica, el sinfonismo decimonónico, el público de las salas de conciertos, la figura del intérprete —solista o director de orquesta—, sentaron las bases para que se diera una situación totalmente nueva con respecto al intérprete, incluso desde el punto de vista psicológico. Si el músico de la época barroca sabía muy bien a quién dirigía su música y quién, cómo y cuándo la habría de ejecutar, el músico romántico se imagina que se dirige a toda la humanidad

y que transmite a cuantos vienen detrás de él un mensaje imperecedero. Todo intérprete se convierte así en un potencial enemigo, en un posible traidor del mensaje, de las intenciones que presidieron la creación de la obra. Por este motivo, el compositor tiende a no dejar nada, dentro de los límites de lo posible, al arbitrio del intérprete y rematará en los más mínimos detalles su partitura, único instrumento que garantiza la supervivencia de la creación, tal y como aquél la concibió, en el futuro. Ahora bien, la incomprensión por la que se siente amenazado el músico romántico proviene tanto del intérprete como del público; éste escuchará su música en la sala de conciertos desde la parte contraria al escenario, pudiéndola conocer únicamente en función de la versión más o menos fiel que de aquélla haga el ejecutante.

El dilema que se origina a raíz de las dos concepciones opuestas que protagonizan el ejecutante —como traductor pasivo e impersonal de signos a sonidos— y el intérprete —como recreador o creador sin más de una nueva música en cada nueva ejecución— tiene sus premisas en la música romántica: por un lado, el ejecutante se da cuenta de que la perfecta partitura de que le hace entrega el compositor es interpretable siempre, pese a todo, de formas diversas, mientras que el público crea los divos y, con frecuencia, se desplaza de un sitio a otro para escuchar, no la obra de este o aquel compositor, sino a este o aquel grande y famoso intérprete; por otro lado, el compositor reclama y exige fidelidad y se afanará tanto como pueda, valiéndose de todos los medios a su alcance, para evitar malentendidos por parte del intérprete. La situación descrita, típica de nuestra civilización musical durante los dos últimos siglos, ha creado otra complicación más grave, a saber: intérpretes, compositores, musicólogos y críticos han sido proclives a transferir a todo el pasado musical algo tan reciente como es la clase de relaciones que se establecen con el intérprete a partir del romanticismo. Y, de hecho, les resulta muy difícil imaginarse que pueda haber sido de otra manera. Frente a las partituras más o menos incompletas del pasado, con notaciones en desuso e insuficientes, a efectos de ejecución, para nuestra práctica actual, los musicólogos lo que hacen es trabajar encarnizadamente con el fin de transformar esas partituras antiguas en unas modernas, o por lo menos lo intentan. Si lo piensa uno bien, este proceso de revisión es profundamente dañino por cuanto atañe a la naturaleza de la música del pasado, aun cuando sea inevitable. Desde luego, no se podría pretender hoy de nosotros que leyéramos la música del pasado y la sonorizáramos adoptando la misma actitud e imbuyéndonos del mismo espíritu que el ejecutante de tiempo pretéritos, al objeto de recrear las mismas situaciones y las mismas relaciones historicoculturales y artísticas que harían posible la improvisación y esa especie de libertad interpretativa de las que ya se ha hablado; esto sería, ciertamente, utópico e irreal. No obstante, ocurre que, demasiado a menudo, los musicólogos

van a la busca de una verdad imposible o, lo que es peor, persiguen un concepto falso de verdad. Ante una partitura barroca con sus muy notorias lagunas, resulta inútil adoptar la postura que adopta un filólogo ante un pergamino antiguo, en el que intenta reconstruir cada sílaba, cada palabra que falta; para el músico que la escribió, esa partitura estaba completa tal cual era: él había decidido que su música fuera ni más ni menos que así. Las lagunas son lagunas tan sólo a los ojos del ejecutante de hoy, el cual quiere encontrar todo escrito en la partitura. La fantasía, el gusto, la habilidad y la creatividad del músico-intérprete de ayer requerían de una obra en la que, a través de una auténtica interpretación, él pudiera ejercitarlas, reviviendo así la trama que el compositor le sugería. Toda trama permitía soluciones que, desde el punto de vista teórico, eran infinitas pero que, desde el punto de vista práctico, eran muy precisas, de acuerdo con unos ámbitos de posibilidades que, a veces, ya el propio compositor los sugería dentro de los límites que marcaba el gusto musical de la época. En nuestros días, el musicólogo, cuando trabaja transcribiendo partituras antiguas en lenguaje musical moderno, debería ser muy consciente de que, si bien al actuar así fija una de las posibilidades virtualmente existentes en el manuscrito antiguo, hay otras posibilidades tan verdaderas como ésta, justamente por haberse concebido las obras musicales de otros tiempos con el carácter de obras abiertas respecto al ejecutante.

Es menester recordar que todas las modernas revisiones, transcripciones y orquestaciones de obras musicales del pasado, aun cuando se las considere necesarias —puesto que, de lo contrario, nuestro patrimonio musical se habría perdido—, conllevan un empobrecimiento arbitrario de la obra en cuestión, ya que se la constriñe en una forma rígida y cerrada, mientras que el compositor, en su día, la había imaginado como algo móvil y abierto.

No se pretende, por supuesto, convertir estas observaciones en un lamento por los buenos tiempos antiguos, sino solamente que sirvan para recordar cómo, con frecuencia, en el trabajo musicológico, con el fin de sacar a la luz las antiguas partituras, se parte de una perspectiva falsa que desfigura la estructura de la obra en sí; se alega en defensa de esto una presunta intención del autor en tal sentido, cuando, en realidad, la voluntad del autor no era otra que la de mantener en la partitura cierto grado de indeterminación.

Sucede que, hoy día, escuchamos toda la música como si de música romántica se tratara, es decir, en salas de conciertos o aislados en la propia habitación delante de una radio o de un tocadiscos. Se ha perdido absolutamente la dimensión colectiva y casi ritual del acto de escuchar y de la ejecución. La música de cámara no existe ya con su significado originario; el compositor no conoce ni al ejecutante ni al público; entre todos hay un total distanciamiento; los unos para los otros son, prácticamente, unos ex-

traños. Toda la música del pasado, creada en una red de relaciones muy distintas de las actualmente vigentes, ha sido traspuesta en nuestros días, de modo inevitable, a otro contexto social y musical; ahora bien, todo esto, aunque nos pese, no puede dejar de afectar al proceso de interpretación que se lleve a cabo de nuestro pasado, proceso que incidirá sobre la estructura en sí de la historia modificándola.

Si volvemos al comienzo de nuestro discurso, se recordará que vimos, sólo por breves instantes, cómo la existencia de un proceso ejecutivo-interpretativo en materia de música se halla ligado a la estructura de que se ha revestido la música occidental hasta el día de hoy, así como a la manera de historiarse ésta y de transmitirse a la posteridad. No existe, pues, *el* problema de la interpretación de la música, sino *muchos* problemas interpretativos diferentes. El intérprete no es ni un técnico ni un creador si admitimos que ambos términos deben estar en contraposición mutua; no obstante, ha sido esto, aquello y otras muchas cosas en el transcurso de la historia. Sea como fuere, mientras que la música en tanto que arte temporal se continúe considerando como expresión de ritmos vitales, como imagen de un tiempo interior, físico a la vez que espiritual, no habrá jamás una partitura que sea algo más que un símbolo abstracto, debiendo existir siempre la figura del intérprete como elemento intermediario que, de un modo u otro, sepa de nuevo dar vida, dotar de temporalidad concreta, a tales símbolos. Tampoco se puede pensar que los discos y las cintas magnéticas vayan a resolver el problema interpretativo, puesto que un disco no es más que la fijación de una interpretación determinada y puede ocurrir que sea el mismo autor la primera persona insatisfecha de semejante interpretación y, por tanto, que esté deseoso de volverla a grabar para poder contar así con una nueva interpretación de su obra. La mejor prueba de que el problema de la interpretación no tiene nada que ver con el problema de la fidelidad se cifra en que, a menudo, el compositor reconoce cómo cierto ejecutante o director de orquesta ha comprendido e interpretado mejor su obra que lo habría podido hacer él mismo.

Una aclaración más: toda la música del pasado ha debido de ser interpretada sin remedio hasta llegar a nosotros; ahora bien, uno puede preguntarse legítimamente acerca de si esta característica de la música es verdaderamente un dato eterno e inmutable. Si uno mira a su alrededor, las dudas pueden surgir. En la actualidad, nos hallamos situados ante dos tendencias totalmente divergentes: por un lado, en el seno de la más reciente vanguardia, se observa un retorno al antiguo principio de la improvisación, acentuando, como siempre aconteció con la improvisación, el aspecto teatral y gestual de la música, habiendo muchos compositores de nueva música que confían partes más o menos extensas de sus creaciones al arbitrio de los ejecutantes. Por otro lado, sin embargo, se da un fenómeno inverso: en nuestros días, la música electrónica puede, al menos

teóricamente, hacer entrar en crisis el concepto propiamente dicho de interpretación musical. Una partitura de música electrónica o, mejor aún, las instrucciones que se dan para realizar tal clase de música, pueden dejar de contener ambigüedad alguna y hacerse realidad de forma unívoca ni más ni menos que por parte de cualquier técnico o del mismo músico. La cinta registrada entonces no es ya una interpretación de la partitura, sino que es la obra en sí, del mismo modo que el cuadro o la estatua son obras de carne y hueso tal y como se ofrecen a quienes de ellas disfrutan. Mas el motivo de esta metamorfosis de la partitura estriba quizá en las cualidades que distinguen a la música electrónica. La temporalidad de esta música, la duración en el tiempo de cada uno de los sonidos que la constituyen, es medible con unidades de medida relacionadas con el binomio espacio-tiempo, que la partitura puede indicar de forma perfecta y unívoca mediante los símbolos y las convenciones gráficas más idóneas. Música aleatoria y música electrónica ya configurada y definitivamente estructurada son dos aspectos de la nueva música que pueden mezclarse dentro de una misma obra, aspectos contrastantes que representan tan sólo una de las muchas contradicciones presentes en la cultura y el arte contemporáneos. Prescindiendo ahora de todo juicio de valor, tal vez haya sido la música electrónica la que ha hecho entrar en crisis el concepto de interpretación musical propiamente dicho y, en mayor profundidad todavía, el significado que hasta el día de hoy se le ha atribuido a la música, alterando su naturaleza temporal. Resulta prematuro extraer conclusiones al respecto, pero, en cualquier caso, se puede atisbar que el problema de la interpretación musical nos reconduce siempre, por vía directa, al más vasto y complejo problema del significado de la temporalidad de la música.

# VII

## Gisèle Brelet y el problema de la interpretación musical [1*]

Actualmente, la literatura que existe a disposición de los estudiosos de la interpretación musical es bastante extensa; sin embargo, en su mayor parte, no ha tomado conciencia, de forma lúcida, de la complejidad real que comporta el problema interpretativo, por tratarse, no de una complejidad predicable tan sólo de su aspecto técnico-musical, sino también de su aspecto estético-filosófico. Se debe añadir además que son escasos los estudios sobre este tema que han sabido insertar el problema en el marco de una concepción estética y examinarlo desde una perspectiva que haya tenido en cuenta todas sus implicaciones técnicas y filosóficas.

Después de cuantos estudios florecieron en Italia bajo la influencia predominante del idealismo —los cuales, a pesar de sus defectos, de la frecuente abstracción de que hicieron gala en sus planteamientos y de la ausencia en los mismos de un análisis fenomenológico penetrante, tuvieron, no obstante, el mérito de enfrentarse al problema interpretativo desde una óptica filosófica unitaria—, una de las obras que se reviste de mayor seriedad por lo que concierne a su enfoque y de más nítida conciencia filosófica es, sin duda alguna, la de Gisèle Brelet, brillante musicóloga francesa cuyo pensamiento —se esté o no de acuerdo con él— es muy digno de una profundización y de una discusión por nuestra parte. La interpretación musical es uno de los núcleos más problemáticos de su pensamiento estético, y de la que trata, además de en numerosos artículos, en su obra fundamental, titulada *El tiempo musical,* que data del año 1949.

---

[1*] Para ampliar información sobre otras aportaciones de esta investigadora al campo de la estética musical véase AM31, cap. XIII. El formalismo en el siglo XX: 2. Gisèle Brelet: el tiempo musical, pp. 348-353, y cap. XVII. Las poéticas de vanguardia: 2. Lenguaje y estructura, pp. 458-460.

Aun siendo así, los dos volúmenes aparecidos, no muchos años después, bajo el título *La interpretación creadora* representan la síntesis y culminación de sus anteriores estudios y una profundización posterior que sobre el problema interpretativo llevó a cabo; por este motivo, limitaremos aquí nuestro análisis a la última obra citada de Brelet, aun cuando tengamos en cuenta, en todo momento, el conjunto de su pensamiento estético, con el que la obra que a continuación analizaremos se halla estrechamente conectada.

Una primera cuestión —por otro lado, fundamental— puede surgir apenas se establece contacto con la obra de Brelet: ¿a título de qué, sobre qué bases se puede construir una estética *musical* diferente de las estéticas de las demás artes? Darle una respuesta a esta pregunta nos sitúa ya en el meollo de la problemática planteada por Brelet. La música es un arte distinto de las demás, dotado de una estructura estética peculiar: la música posee una esencia interior temporal; la obra plástica es un objeto, mientras que la música es una virtualidad que espera siempre una nueva realización: «il suffira d'en déployer les implications pour voir s'édifier comme de soi une esthétique musicale cohérente, qui sera en même temps comme une lecture inmédiate de l'expérience musicale [...]» [2*]. En función de la división de las artes en espaciales y temporales, se justifica, pues, una estética de la música, y no sólo en función de esto, pero es fácilmente observable cómo siempre, partiendo de tal presupuesto, el problema de la interpretación musical adquiere un relieve muy particular y cómo su solución emerge, justamente, de profundizarse en mayor medida en el concepto de temporalidad y virtualidad de la música. La temporalidad de la música, vista en todos sus aspectos, es el tema clave que Brelet desarrolla dentro de su primera obra importante: *El tiempo musical;* en los dos volúmenes sucesivos, que llevan por título *La interpretación creadora,* se retoma el análisis del mismo concepto, pero, en esta ocasión se hace, sobre todo, desde el punto de vista de cómo puede incidir sobre el problema interpretativo. Recorramos brevemente el pensamiento de Brelet.

La música, arte del tiempo por excelencia, se caracteriza por la dualidad que se suscita entre obra concebida y obra realizada, dado que la obra real, viviente, no puede existir más que en la realidad temporal, realidad ésta que la obra únicamente concebida no puede revelar. Puesto que la naturaleza del tiempo es «une essentielle actualité» [3*], la necesidad de un

---

[2*] «bastará con desplegar las implicaciones [contenidas en la música] para ver cómo [sobre ellas] se eleva por sí misma una especie de estética musical coherente, la cual será, simultáneamente, una especie de lectura inmediata de la experiencia musical» (Gisèle Brelet, *Le temps musical,* París, Presses Universitaires de France, 1949, p. 3).

[3*] «una esencial actualidad» (Gisèle Brelet, *L'interprétation créatrice,* París, Presses Universitaires de France, 1951, p. 2).

intérprete se revela súbitamente como congénita a la naturaleza en sí del arte de los sonidos; esto significa, ni más ni menos, que «la nécessité pour l'oeuvre d'une actualisation toujours nouvelle et d'une constante renaissance» [4*].

Al igual que la música, las demás artes requieren de una fase de ejecución y de realización. Pero ¿en qué se distingue el momento realizador en música? Según Brelet, en las artes espaciales hay una exacta correspondencia entre la obra y su representación, siendo toda representación —por su naturaleza— espacial, de aquí que el autor deba ser también el intérprete. En cambio, en música no existe semejante correspondencia; el arte de los sonidos se caracteriza por la presencia de la relación absolutamente problemática que se da entre una esencia o núcleo formal y una multiplicidad de existencias o posibles realizaciones. «Ce qui sépare la conception de la réalisation c'est bien son caractère indéterminé et riche en possibles; elle est un schème fécond, un thème générateur. Mais dans les arts plastiques, elle s'abolit définitivement en l'oeuvre, elle se réalise en une oeuvre unique qui chasse à jamais les possibles. L'oeuvre musicale ne dépasse pas le stade de la pensée pure; et la multiplicité de exécutions possibles où elle se réalise témoigne assez de son inachèvement et de toutes ces possibilités encore intactes en elle» [5*]. Por lo cual, ningún compositor, tampoco hoy, confiaría su composición a una única «realización» inmutable y definitiva en vez de confiarla al pentagrama, ya que la sustraería para siempre a la vida.

Dada la diferente estructura de la formación y realización de la obra espacial y de la temporal, Brelet se plantea el problema que se deriva de hacer una distinción entre una y otra clase de arte en cuanto al significado que la interpretación pueda tener en cada una. La interpretación musical es, para Brelet, modelo de auténtica contemplación, activa y no pasiva o estática. «L'exécution est une création parfaite; elle est aussi la contemplation parfaite» [6*]. Por tanto, la interpretación hace realidad en el arte de los sonidos esta característica, esencial a la más auténtica contemplación, que

---

[4*] «la necesidad, con relación a la obra, de una actualización siempre nueva y de un constante renacer» (ibíd., p. 2).

[5*] «Lo que separa la concepción de la realización es, ni más ni menos, su carácter indeterminado y rico en posibilidades; la primera es un esquema fecundo, un tema generador. Sin embargo, en las artes plásticas, la concepción queda definitivamente abolida en la obra en sí; la concepción se realiza a través de una obra única que descarta para siempre las posibilidades. La obra musical no sobrepasa el estadio del pensamiento puro; la multiplicidad de ejecuciones posibles por medio de las cuales la obra se realiza, atestigua, en una medida bastante grande, su carácter inacabado y todas esas posibilidades que se hallan todavía intactas en la obra» (ibíd., p. 5).

[6*] «La ejecución es una creación perfecta; es, asimismo, la contemplación perfecta» (ibíd., p. 13).

estriba en ser participación activa en la obra y no inmóvil visión de un objeto.

La contemplación, que no puede dejar de ser interpretación, es común a todas las artes; sin embargo, en la música deviene paradigmática. «L'oeuvre d'art n'existe pleinement qu'en la réalité subjective d'une contemplation. Rien n'est donné en elle [...] si ce n'est pour celui qui connît les normes auxquelles elle obéit, son existence même étant pour ainsi dire fonction de sa valeur —de la valeur que nous lui attribuons. Toute contemplation est interprétation; et cette interprétation qui s'ajoute à l'oeuvre d'art l'ajuste à celui qui la contemple, comme dans l'éxecution musicale l'oeuvre musicale s'ajuste à son interprète» [7*]. La peculiaridad de la ejecución musical consiste en darle existencia plenamente cualitativa a una obra que no estaba más que abstractamente cualificada. Por el contrario, en las artes espaciales, la realidad cualitativa de la obra está ya dada: la obra es un objeto completo, «un spectacle par soi-même achéve» [8*]. Mas, en el arte musical, la obra permanece virtual en medio de las sucesivas recreaciones que de ella se hacen, e incluso lo que está sobre la partitura y que parece imponerse de modo absoluto al intérprete, no existe, sin embargo, más que en la medida en que él sepa descubrirlo. Puede decirse, por consiguiente, que la interpretación es contemplación que se verifica y se realiza.

Así, pues, según Brelet, la ejecución es realización, es encarnación de una idea. Con respecto a la obra, la ejecución conlleva ventajas e inconvenientes: ejecutar es restringir el horizonte de posibilidades, es elegir, precisar, concretar; lo que la obra gana en determinación, lo pierde en riqueza, en virtualidad. Ejecutar es elegir, pero también es excluir, de aquí que nazca una dualidad, una relación dialéctica entre ejecución y obra, dualidad que existe en todas las artes, pero que, en música, aparece en unas condiciones de privilegiada evidencia. «L'exécution pour s'affirmer exclut par son act toutes les exécutions qui ne son que possibles» [9*]. De igual manera que hay una riqueza en cuanto a posibilidades implícita en la obra, «il est aussi une richesse actuelle de l'exécution, et celle-ci ne saurait naître sans que l'autre périsse» [10*]. Por lo cual, la obra se halla siempre más allá de

---

[7*] «La obra de arte no existe plenamente sino en la realidad subjetiva de una contemplación. Nada viene dado en ella por sí misma [...], de no ser a quien conoce las normas a las que obedece dicha obra, la cual existe, por así decirlo, en función de su valor —del valor que nosotros le atribuimos. Toda contemplación es interpretación, siendo esta interpretación que se añade a la obra de arte la que ajusta la obra musical a su intérprete a través de la ejecución musical» (ibíd., p. 24).

[8*] «un espectáculo en sí mismo acabado».

[9*] «Para afirmarse, la ejecución excluye, en el acto en sí de la ejecución, todas aquellas obras que no son más que posibles» (ibíd., p. 173).

[10*] «también hay una riqueza actual en la ejecución, pero no podría surgir una ejecución sin que pereciera la anterior» (ibíd., p. 173).

cualquier ejecución en particular y cualquier ejecución es inadecuada si se piensa en la riqueza que la obra ofrece. Por tanto, la cuestión que debatimos relativa a la interpretación no deriva de la insuficiencia de la noción musical: ésta, por perfecta que fuera, no podría comprender en sí misma la realidad de la ejecución. La obra escrita o concebida es algo determinado, si es que se la considera como esencia ideal; pero es algo indeterminado por lo que se refiere a la realidad cualitativa de su existencia sensible.

En consecuencia, dado que —según Brelet— el acto realizador de la obra, es decir, la interpretación, es múltiple, y toda interpretación es necesariamente una elección que excluye infinidad de ellas que podrían hacerse, cabe preguntarse: ¿cuál es entonces la realidad de la obra? Por un lado, Brelet admite que la obra musical es, por su propia naturaleza, cualitativamente incompleta antes de que la ejecución se efectúe: espera y exige la consumación: «il est un appel à l'acte de l'exécutant qui le retrouve et l'achève» [11*]; no obstante, por otro lado, Brelet admite asimismo que existe una *verdad* de la obra musical que la diversidad de los puntos de vista [representados por las distintas ejecuciones que de aquélla se efectúen] corre el riesgo, sin embargo, de destruir. Toda ejecución es «la limitation d'une perspective qui pourtant embrasse l'oeuvre totale: l'originalité d'une exécution c'est précisément de retrouver à sa manière et selon sa perspective propre la totalité de l'oeuvre» [12*].

Frente a la obra ideal, el problema que se plantea es el de si la ejecución ha de entrañar respeto o recreación. En este sentido, Brelet afirma que la realidad de la obra musical no consiste en un dato fijo, sino en un problema perenne que cada ejecutante resuelve a su estilo. El ejecutante, lo quiera él o no, es un intérprete y «ne restitue l'oeuvre qu'à travers soi» [13*]; ahora bien, «il faut que les sons et les rythmes de l'oeuvre deviennent les sons et les rythmes de l'interprète: ils ne seront réels qu'à ce prix» [14*].

La obra en la partitura no es, pues, una parte de la obra que el intérprete deba contemplar, añadiendo ciertas partes que faltan: la obra es pura esencia ideal en busca de existencia; la idea artística, algo indeterminado todavía en su estructura ideal, se confirma y se verifica únicamente cuando

---

[11*] «hay [en la obra musical] una apelación al acto del ejecutante, que es quien llega a un reencuentro con ella y la acaba [en cada ejecución]» (ibíd., p. 7).

[12*] «la limitación de una perspectiva que, sin embargo, abarca la obra en su totalidad: la originalidad de una ejecución estriba, precisamente, en que [el ejecutante] llegue a un reencuentro, a su manera y conforme a la perspectiva que hace suya, con la totalidad de la obra» (ibíd., p. 13).

[13*] «la obra no adquiere su definición sino a través del intérprete» (ibíd., p. 40).

[14*] «es menester que los sonidos y los ritmos de la obra se conviertan en los sonidos y en los ritmos del intérprete: unos y otros no se volverán reales más que a este precio» (ibíd., p. 40).

se realiza; es algo posible que tiende hacia el ser, una esencia en busca de su propia existencia. El acto de la ejecución, *el acto de la encarnación,* lejos de desempeñar un papel accesorio, posterior a la invención de la idea inspiradora, puede poner en entredicho la idea misma según sepa o no darle existencia: la ejecución es necesariamente creadora, pudiéndose decir que, para Brelet, simboliza la actividad por excelencia del artista. Concebida así la ejecución, ¿qué significado tienen el «respeto» y la «fidelidad» para el ejecutante? Respetar la obra musical significa respetar su esencia, pero también significa respetar su demanda de existencia; asimismo, significa conferirle esa precisión última que no puede preexistir en el acto en sí que la puede generar: «La liberté créatrice de l'interprète seule peut respecter l'oeuvre. Ce qui est inexprimable en l'oeuvre écrite est pourtant nécessaire à la réalité de l'oeuvre entendue de la musique vivante; et c'est fausser l'oeuvre musicale que de réfuser de la récréer» [15*]. A pesar de todo, entre ejecución y obra se da una constructiva y fundamental ambigüedad: la ejecución es creadora, pero no debe añadir nada a la obra, sino tan sólo actualizarla; la ejecución crea una obra que debe confirmar y justificar el pensamiento del artista: «pour quelques instants elle fait l'oeuvre solidaire d'elle-même» [16*].

El análisis de la ejecución musical hace que emerja a la superficie, de forma especialmente diáfana, el problema inherente a la verdad y objetividad del juicio estético. La ejecución musical se puede considerar como emblemática de la estructura de todo juicio estético: aquélla brinda la mejor vía de acceso para penetrar en el secreto de éste. El hecho de que no exista una ejecución arquetípica que sirva de modelo a todas las demás, ejecución que resuma todos los variables aspectos que ofrece una obra, demuestra fehacientemente que no puede haber una perspectiva absoluta acerca de la obra de arte, una visión o una interpretación *verdadera,* «une perspective centrale qui serait celle du Dieu même» [17*]. La relatividad —si así se la puede llamar— del juicio estético está presupuesta e inscrita en la obra en sí y, ante ésta, hasta el creador se halla en idénticas condiciones que su público. Por consiguiente, queda aclarado que no existe un único juicio estético sobre la obra de arte, del mismo modo que no existe una ejecución arquetípica.

En base a lo expuesto, ¿cuáles serán, según Brelet, las relaciones que

---

[15*] «La libertad creadora del intérprete sólo puede sentir respeto por la obra. Lo que es inexpresable a nivel de obra escrita, es necesario, sin embargo, a la realidad de la obra oída en calidad de música en vivo; se falsea más la obra musical si uno se niega a recrearla» (ibíd., p. 66).

[16*] «durante algunos instantes, la ejecución hace de la obra algo solidario consigo misma» (ibíd., p. 112).

[17*] «una perspectiva central, que sería la del propio Dios» (ibíd., p. 68).

se establezcan entre las múltiples ejecuciones y la obra? Ya hemos visto una primera relación: aquella que une una idea con su realización. Mas existe, según Brelet, otra relación más compleja que ésta: aquella a la que ya hemos aludido al hablar de la interpretación como «colofón» cualitativo de la obra «de por sí incompleta». Es cierto que Brelet, para profundizar en este concepto, sostiene que la obra, el texto a ejecutar, representa el tema, el núcleo esencial generador de la obra, el tema a respetar, mientras que las ejecuciones son las «variaciones sobre el tema». Vemos, pues, que en el pensamiento de Brelet la identidad entre las dos relaciones apuntadas, obra-ejecución y tema-variaciones, no sólo se reviste de un sentido analógico, sino que asume un significado esencial. La ejecución tiene que acomodarse, al mismo tiempo, al respeto y a la creación: respeto no significa más que tomar conciencia del tema generador; la creación no puede dejar de existir, «puisqu'il faut *varier* ce thème qu'est l'oeuvre» [18*]. Se manifiesta en toda obra de arte una «volonté d'indetermination» [19*] con el fin de salvaguardar la dualidad que se suscita entre un tema determinado que sostiene *la improvisación* y una improvisación que revela incesantemente, variándolo y coloreándolo con matices cambiantes, el tema original. El hecho de que la obra musical no sea más que un tema en espera de desarrollo y de variaciones no hay que imputárselo, sin embargo, a las imperfecciones de la notación musical ni a la imposibilidad de escribir cuanto se rebela contra la escritura; esto es tan verdadero como que, hoy día, el disco no ha sustituido para nada a la partitura. Esta dualidad, constitutiva de la música, entre obra y ejecución, tema y variación, va más allá de meras cuestiones de escritura y no tiene nada que ver con ellas, motivo por el que Brelet las margina dentro de su tratado.

Esta dualidad se puede palpar viva, se puede tocar con las manos, en las músicas primitiva y popular de tradición oral, en las que, entre otras cosas, falta la presencia de una partitura escrita. En estas músicas de tradición oral tenemos *in vitro* [20*] la situación que acabamos de describir: un núcleo temático, transmisor y esencial, y las variaciones, determinadas por la ejecución, que hace renacer la obra una y otra vez, dotándola de nueva vida. El tema constitutivo de la obra, en su desnudez, existe en un plano puramente ideal, por lo que cada realización de la obra será necesariamente una variación sobre ese tema, que la constituye y que no es accesible más que al pensamiento. Como ya se ha visto, de acuerdo con esta teoría, la partitura cuenta con poca relevancia: se trata, para Brelet, de un episodio secundario y extrínseco, que no comporta consecuencias importantes en orden a formular una teoría de la interpretación musical. Según

---

[18*] «puesto que es preciso *variar* ese tema que es la obra» (ibíd., p. 70).

[19*] «voluntad de indeterminación» (ibíd., p. 72).

[20*] Entiéndase trasvasada.

Brelet, la dualidad entre ejecución y obra se puede captar incluso en una primera ejecución, en la que se puede distinguir siempre entre lo que pertenece a la obra como esencia, como tema ideal, pensado, y lo que es variación, ejecución, realización, dado que no se puede escuchar una ejecución sin que se la relacione con la obra, con el tema ideal y fundamental. Por tanto, para Brelet no tiene sentido que se hable de la verdad de la ejecución y del respeto al texto escrito, en la forma en que habitualmente se hace. Se ha visto cómo el «respeto» sólo tiene razón de ser si se concibe como acomodación al tema y a su universo espiritual, que es el que constituye la esencia permanente e invariable del tema. Por otra parte, la ejecución, si ha de ser realizadora de la obra, no puede dejar de ser creadora ni de expresar, por este motivo, la íntima personalidad del intérprete. La obra musical es incompleta, en el sentido de no realizada, pero contiene en sí ya la exigencia y la expectativa con respecto a muchas posibles realizaciones o colofones, y guiará, a pesar de la existencia incompleta que hay en ella, sus propias realizaciones. Mas la obra no conlleva una referencia y una ejecución arquetípica o perfecta: no representa más que una posibilidad o, mejor dicho, múltiples posibilidades, y puede ser realizada de muchas maneras. Si no existe la ejecución «verdadera», existen, sin embargo, las ciertamente «falsas»: son las ejecuciones que deforman la esencia de la obra, el tema; son las de quienes no supieron asimilar la obra en su interior y se mantuvieron ajenos a ella.

Ha quedado patente cómo la obra encuentra su realidad, su vida, su constitutiva temporalidad, sólo a través de la subjetividad creadora inherente a la interpretación. Hace falta dilucidar ahora, por tanto, la relación que se establece entre temporalidad y subjetividad. Para Brelet, la característica esencial de la forma musical no estriba en la armonía o en la melodía, sino en la temporalidad. Es el tiempo el que permite la continuidad de la forma sonora; asimismo, el que permite a los sonidos que entren en relación los unos con los otros: «c'est le temps seul qui permet la composition musicale» [21*]; la sonoridad recorta una porción de tiempo y la organiza. La realización de una obra implicaba forzosamente, como ya hemos visto, la subjetividad en el intérprete; la forma esencialmente temporal de la obra adquiere su existencia, su realidad, precisamente en la esencia subjetiva de la duración: temporalidad o duración equivalen, pues, a subjetividad, esto es, a vida. El tiempo de la obra no alcanza su plenitud y perfección formales si no es vivido por la conciencia del intérprete; el arte vive ni más ni menos que de esta perfecta coherencia formal. La realidad del tiempo constriñe así la obra realizada en esa esencial y constitutiva subjetividad.

---

[21*] «es el tiempo tan sólo el que permite la composición musical» (ibíd., p. 131).

Hemos encontrado, de esta manera, un nítido punto de convergencia entre obra y ejecución: «le point de recontre de l'oeuvre et de l'exécution est celui de la forme sonore et du "tempo" où celle-ci se réalise» [22*]; de aquí la importancia que asume el *«rubato»* dentro de los escritos de Brelet, por convertirse en el símbolo del tiempo vivido por el ejecutante, tiempo que no puede ser el tiempo material o mecánico, el tiempo-espacio —como diría Bergson— del metrónomo. La realización de la obra «est son incarnation en la durée vivante de l'interprète» [23*]. Pero, si el intérprete realiza la obra prestándole «sa propre durée» [24*], ¿no deberá ser ésta análoga, cuando no idéntica, a la que el compositor expresó en su obra? En su origen, el tiempo de la creación es doble: «deux durées distinctes y sont impliquées: la durée psychologique du créateur, et le temps musical de l'oeuvre» [25*]. El primero —inerte, imperfecto, vacío— tiende a superarse, a completarse, a devenir fecundo y creador: este tiempo «idéal et suprêmement réel» es «le temps musical» [26*]. La obra encierra siempre una tensión entre tiempo vivido, psicológico, y tiempo musical. Para el ejecutante, realizar la obra consiste en resolver esta tensión, en descubrir el tiempo puro, en despojarlo de sus reflejos psicológicos. El intérprete no debe recrear la obra en el sentido de descubrir el tiempo psicológico del creador; más bien, lo que debe hacer es realizar el tiempo musical, convirtiéndolo, a partir de su ejecución, en un tiempo independiente y apartado del tiempo empírico del creador. Una vez más, la ejecución se revela ante nosotros como creación, y no simplemente como recreación de una realidad ya dada, de aquí que no sea correcto el uso que se hace del término recreación con respecto a la ejecución. Si la ejecución fuera realmente una recreación, estaría comprometida la dualidad, tantas veces confirmada, existente entre la ejecución y la obra. Ser fiel a la obra presupone reconocer el reclamo que la obra contiene: elevar a la vida las diversas posibilidades temporales que la obra encierra, cada una de las cuales [el ejecutante] la realizará por entero, restableciendo la unidad entre ejecución y obra. «L'oeuvre n'est vivante en l'interprète que s'il la retrouve avec la totalité de lui-même, avec cette durée qui est de lui et vient sans violence s'unir à celle de l'oeuvre» [27*].

---

[22*] «el punto de encuentro de la obra con la ejecución es el de la forma sonora con el *tempo* en el que la forma sonora se realiza» (ibíd., p. 131).

[23*] «es su encarnación en la duración viva del intérprete» (ibíd., p. 152).

[24*] «su propia duración» (ibíd., p. 152).

[25*] «dos duraciones distintas se hallan implicadas en la creación: la duración psicológica del creador y el tiempo musical de la obra» (ibíd., p. 153).

[26*] «ideal y de forma suprema real» es «el tiempo musical» (ibíd., p. 153).

[27*] «La obra no está viva en el intérprete sino cuando en él se produce el reencuentro entre la obra y la totalidad de sí mismo, entre la obra y esa duración que es la de él y que viene a unirse sin violencia con la de la obra» (ibíd., p. 175).

El modo en que esclarece Brelet la relación que se instaura entre la temporalidad de la obra y la subjetivad del intérprete, pone muy en evidencia la inspiración bergsoniana de sus escritos; con ello, la autora parece querer atenuar el formalismo del que inicialmente hacía gala su pensamiento. Por un lado, Brelet afirma que la obra musical no es «expresiva», en el sentido de que no expresa la individualidad, la subjetividad del creador: la obra musical se expresa únicamente a sí misma. Desde este punto de vista, pues, el valor de una obra debe entenderse en un sentido puramente formalista. Sin embargo —y en esto Brelet se distancia del formalismo puro—, el valor propiamente formal de la música se funda en su mera temporalidad: temporalidad no abstracta, esquemática, sino temporalidad viviente. Esta dimensión, esencial a la forma musical, guarda un estrecho parentesco con la temporalidad de nuestro ser: «la musique a la même dimension temporelle que nous mêmes [...]; la musique vit dans la durée, durée qui est en soi essentiellement dramatique, puisque pour ainsi dire elle résume, par delà tous les drames particuliers, le drame pur de l'existence [...]: les grands schèmes de la vie intérieure» [28*]. Por tanto, la obra musical no es biográfica y expresiva en el sentido ordinario de la palabra: es expresión del más profundo ser y de la esencia temporal de su creador.

Hemos visto hasta aquí, muy brevemente, cuáles son los temas prioritarios sobre los que gira la amplia investigación de Brelet en torno al fenómeno interpretativo: investigación de tono brillante y convincente, provista de un lenguaje que, en buena medida, se atiene a la filosofía bergsoniana, expuesta por Brelet, quizá, con tan excesiva elocuencia que, a veces, la claridad del texto se ve comprometida, sobre todo cuando el discurso se hace prolijo y, por ser superfluamente literario, vuelve la expresión difícil de entender. Mas no es sobre estos defectos de forma sobre los que nos interesa ahora insistir; querríamos, más bien, examinar algunos de los puntos que han quedado más dudodos con respecto a las consecuencias que acarrea la teoría interpretativa desde el punto de vista especulativo y estético.

Para Brelet, el presupuesto por el que se justifica la concepción que cataloga la actividad del intérprete como *creadora* estriba en la separación instituída en el ámbito de la obra musical entre idea u obra en estado virtual y realización o ejecución de la obra. Brelet observa que esta dicotomía se da de modo privilegiado en la obra de arte temporal, pero querría que, aunque fuera solamente en un plano conceptual, también se diera en

---

[28*] «la música tiene la misma dimensión temporal que tenemos nosotros [...]; la música vive en la duración, duración que es, en sí, esencialmente dramática, puesto que, por así decirlo, resume, más allá de todos los dramas particulares, el drama puro de la existencia [...]: los grandes esquemas de la vida interior» (ibíd., p. 171).

la obra de arte espacial —donde idea y realización coinciden en la obra ejecutada—, para que se desplegara en la obra plástica una tensión dinámica similar a la de la obra musical, y que es la que constituye la vida por definición de esta última. En este instante, los que requerirían, en nuestra opinión, de una mayor profundización serían, justamente, el significado y el valor que puede asumir «la idea» de una obra, abstraída de su encarnación sensible. Cuando Brelet afirma que «l'oeuvre musicale ne dépasse pas le stade de la pensée pure» [29*], se nos podría preguntar a título de qué se le puede considerar un creador al compositor. La base especulativa sobre la que se apoya la teoría breletiana nos lleva nítidamente a la conclusión de que el creador efectivo es el ejecutante y no el compositor. Esto explica la sobrevaloración del virtuosismo y de la técnica entendida como valores autosuficientes y la continua referencia que, dentro de la obra de Brelet, se hace a autores que —como, por ejemplo, Paul Valéry— conciben la técnica virtuosística como el acto creador por excelencia, debido a la participación total que exige del individuo. Para Brelet, la tarea del intérprete no consiste en una recreación: su tarea es esencial a la vida misma de la música, condición indispensable para que la música cuente con una posibilidad de existencia. La partitura, de por sí, no es más que un campo de posibilidades puramente ideal, una virtualidad; según Brelet, el problema interpretativo no nace —como algunos han querido sostener— de una pretendida insuficiencia de la partitura, cuestión que, en su opinión, queda absolutamente al margen del problema. Así, pues, únicamente el intérprete sería el legítimo creador [de la obra musical]. ¿En qué consistirá entonces la «fidelidad» de la que la propia Brelet, aun con las debidas cautelas, acaba hablando? Como ya se ha dicho, fidelidad significa ser fiel al *tema* originario: satisfacer la exigencia de realización que está implícita en la obra en el *estado ideal.* El arte brotará, por tanto, de esa continua «improvisación» en la que se funda la tarea del intérprete.

Esta concepción tan radical y categórica, que ha llevado a la conclusión de que sólo el ejecutante es el verdadero creador, representa más manifiestamente el punto en el que no nos sentimos tentados a secundar el pensamiento breletiano; éste entra en contradicción incluso con la experiencia práctica de cualquier compositor, quien completa su trabajo delante de un instrumento, generalmente el piano, lo que da testimonio de su exigencia: disponer de la materia sonora viva y real. El compositor no crea en un plano ideal: su pensamiento se tangibiliza, de manera inmediata y directa, en una forma sonora. El pensamiento del artista, hasta cuando se halla todavía en estado de proyecto, de esbozo, de célula melódica original, habrá de plasmarse —pese a todo, siempre— en la forma del tema, del motivo apenas indicado, del módulo rítmico, es decir, habrá de plasmarse

[29*] «la obra musical no sobrepasa el estadio del pensamiento puro» (ibíd., p. 29).

siempre como sonido. Fuera de su encarnación en una materia, tanto si es sonora como si es plástica, «la idea» de la obra no tiene sentido en la esfera del arte: toda idea sin encarnar materialmente no es arte. Cuando Brelet nos habla del ejecutante como de alguien que sabrá encarnar «la beauté de l'idée» [30*], nos formulamos la siguiente pregunta: ¿en qué sentido se puede considerar bella la idea?; pregunta que, mucho más legítimamente, se la podremos dirigir a la propia Brelet cuando es ella la que escribe: «il n'est d'art que réalisé, c'est-à-dire dans une oeuvre douée d'un corps sensible: ce n'est point avec de pures idées que l'on écrit un poème, une oeuvre musicale, mais avec des mots, avec des sons» [31*]. Manteniendo una actitud coherente con este enfoque, tendenciosamente formalista, en el que los valores artísticos son independientes de los valores conceptuales o genéricamente *humanos,* Brelet propende a desvalorizar la obra del compositor, de aquel que aporta el contenido, la idea, y a sobrevalorar la obra del ejecutante, de aquel que encarna el tema ideal original, siendo el ejecutante, para Brelet, el único que verdaderamente «realiza» algo en el terreno del arte.

Según nuestro punto de vista, la partitura ha sido, indudablemente, el medio exclusivo con que ha contado el compositor, al menos hasta el día de ayer, para fijar, a través de los tiempos, su pensamiento musical, aun cuando se haya tratado de un instrumento imperfecto, con frecuencia criticado y siempre en estado de evolución y en vías de perfeccionamiento. Con su carácter simbólico, gráfico y, por consiguiente, espacial, la partitura musical no podrá ser jamás la fiel y mecánica copia de la realidad temporal de la música, por lo cual, aún hoy, y después de tantos perfeccionamientos a los que ha sido sometida, la partitura sigue conservando esa indeterminación, esa ambigüedad, que es competencia del ejecutante resolver con su ejemplar interpretación. Sin embargo, el carácter simbólico e ideal de la partitura no es algo que, como habría querido Brelet, actúe a favor de la dualidad que, en toda obra de arte, se instituye entre la idea y la subsiguiente encarnación de la idea. Aunque se pueda considerar la partitura como un campo de posibilidades, una virtualidad, una promesa de que haya música, y no como la realidad de la obra, la mente del músico concibió la obra como sonido, siendo posterior, secundario y accesorio el momento en el que se produce la fijación de la obra sobre el pentagrama. La obra fue *acabada* por la mente del compositor, el cual piensa en términos sonoros, y no en términos gráficos, notas y signitos negros sobre un pentagrama: al componer, él da ya una interpretación-ejecución de la

---

[30*] «la belleza de la idea».

[31*] «No hay arte más que realizado, es decir, en una obra dotada de un cuerpo sensible: no es en absoluto con puras ideas que uno escribe un poema y una obra musical, sino con palabras y con sonidos» (ibid., p. 27).

obra y, al consignarla, para los que vengan tras él, a través de la notación musical, él vuelve a abrir la posibilidad de nuevas interpretaciones, tanto para sí mismo como para los demás. Lo que sí es cierto es que la obra, si es una obra de arte, nace viva, con toda su vida sonora, aun cuando ulteriormente —se podría tal vez decir— retroceda hasta un estadio simbólico, estadio que la brinda al intérprete en una situación tal de indeterminación, de apertura, de «virtualidad», de riqueza de significados posibles —posibles pero creados por el propio artista y descubiertos por el intérprete—, que quizá podría devenir situación emblemática con relación a todo proceso interpretativo, debido a la evidencia y a la claridad con que la partitura musical, con su presencia, saca a la luz la estructura característica de dicho proceso.

Toda la teoría interpretativa de Brelet se funda en la separación, constatable en toda obra de arte, que se da entre la concepción y la realización de la misma; éste es el tema, continuamente presente en su obra, de modo explícito o implícito, sobre el que versa su análisis, siempre finísimo, del fenómeno interpretativo. Acaso veamos, si ahondamos en su esencia, que esta dicotomía no comporta otra cosa que la reaparición, bajo removidos despojos, del viejo problema del contenido y de la forma, problema que la consabida estructura de la música nos desvelaría en condiciones especialmente esclarecedoras. Se podría decir que este dualismo, que tanto ha preocupado a los filósofos de las últimas décadas, se nos ofrece de nuevo, a través de la teoría breletiana, en su aspecto más tradicional, sin preocuparse la autora de efectuar la más mínima refutación o crítica que pudiera poner en entredicho otras soluciones, tan actuales —o más— que la suya, que se han dado al problema interpretativo por parte de otros investigadores. Lo que para Brelet es la idea de la obra quizá no sea más que el contenido abstracto de su forma. La cuestión es que, al final, el pretendido conflicto entre contenido y forma se queda sin resolver. Más bien, con la sobrevaloración de que hace acreedora Brelet la tarea del ejecutante, asistimos a una especie de negación del contenido a favor de la forma. Pese a todo, la exigencia que se plantea de devolverle su valor al contenido dentro de una verdadera síntesis de contenido y forma, cuenta con su debido cumplimiento en la concepción —defendida por Brelet— de la forma artística como expresión, no de la cotidianidad sino de la más profunda esencia temporal, y sin condicionar, del hombre. Y es aquí, precisamente, donde, como señalábamos más atrás, radica el nexo que une formalismo y bergsonismo. Sea como fuere, una vez rectificado este punto, cuyo efecto estriba, en el fondo, en una insuficiente elaboración especulativa del concepto de «idea de la obra» que tiene Brelet, pueden recuperar toda su contundencia y arrojo los agudos análisis aportados por esta autora, y de los que una obra tan sugestiva y digna de destacarse como es la suya, está llena.

# VIII

## Indeterminación y estructura en la vanguardia musical [1*]

En el tormentoso mundo de la vanguardia musical se asiste, desde hace algunos años, a una *evolución* tan veloz de los medios técnicos, del lenguaje, de las actitudes asumidas por los compositores, que éstos se encuentran a menudo desconcertados, privados de guía, de puntos de referencia a los que puedan remitirse; de aquí que resulte cada vez más difícil para el crítico poder establecer escalas de valores, si es que, estando todo como está, tiene sentido todavía pretender llevar a cabo una operación de semejante calibre; da la impresión de que no se supiera nunca con seguridad dónde situar la frontera entre la novedad, ejercitada a causa del gusto que proporcionan la novedad, el hallazgo brillante, lo extraño, y la investigación dictada por un auténtico trabajo *creativo,* y llamémoslo así para emplear un término tradicional rechazado por la vanguardia. Mas la pregunta fundamental es la siguiente: ¿tiene algún sentido hoy día plantearse estos interrogantes, plantearse la elección entre las alternativas existentes, es decir, entre valor y disvalor estético, entre investigación y obra acabada, entre música como lenguaje expresivo y música como orden formal? El propósito explícito de la vanguardia postweberniana consiste, precisamente, en demostrar la insignificancia y la falta de consistencia de tales antítesis, de tales elecciones tradicionales, al objeto de proponer en su lugar una concepción de la música *nueva,* que se contraponga a la concepción que de la música tuvo todo el pasado. Con ello, se iniciaría para la música una *nueva* era, dividiéndose nítidamente la historia de la música en dos partes carentes de continuidad: por un lado, todo el pasado musical hasta Webern,

---

[1*] Con pocas diferencias sustanciales (aunque algunas sí las haya), Enrico Fubini hace, prácticamente, uso del mismo material en este ensayo y en AM31, cap. XVII. Las poéticas de vanguardia: 3. Indeterminación y negación del lenguaje musical, pp. 463-476.

con su *historia* repleta de significados, de implicaciones, de nexos y de vínculos internos; por otro, el salto, la nueva música, que inaugura una nueva era, una época que no reconoce ninguna tradición debido a que rechaza el concepto de tradición propiamente dicho, una época que rechaza el valor estético debido a que no aspira a crear obras de arte en el sentido que lo hizo el pasado, una época que rechaza la historia debido a que se propone volver intrascendente y destruir el sentido que se le ha dado a la historia en sí misma.

Ante actitudes tan radicales que parten de cero, actitudes de innovación absoluta, de inversión de los valores transmitidos por una tradición que se creía eternamente válida, se nos ocurre preguntarnos hasta qué punto este programa, común a una gran parte de la nueva vanguardia, expresa solamente propósitos veleidosos o más bien ejerce su actuación sobre una realidad musical reconocible. Primeramente, impacta el hecho de que en nuestros días, en una medida mucho mayor que en el pasado, los músicos en particular y los artistas en general sienten una irrefrenable necesidad de justificar en el plano crítico, técnico y, a menudo, filosófico su modo de obrar, explicando, aclarando, desentrañando sus obras, desvelando los más recónditos secretos de su almacén artesanal; pero, si miramos con atención, observaremos que esta producción crítica de los músicos no corre paralela a su producción musical en sentido estricto, sino que constituye una parte integrante de esta última, hasta tal punto que resulta de lo más legítimo preguntarse acerca de cuál de las dos se dé en primer lugar y sea la más relevante. Por este motivo, nos parece que ya ha llegado la hora de descartar la hipótesis simplificadora propuesta con frecuencia por críticos de talante idealista, aunque abiertos a todas las experiencias de vanguardia, según la cual, frente a nebulosos programas, declaraciones, manifiestos y abstrusos ensayos relativos a la nueva música, se arguye que lo que importa son las obras y no los programas: cualquier poética puede ser válida siempre que nazca el gran artista que sea capaz de extraer inspiración de ella y de crear la obra maestra; de aquí que, ante las poéticas de vanguardia y sus provocaciones, esos críticos afirmen que no haya que escandalizarse, que esperemos las obras que, a pesar de los más belicosos programas, continuarán creándose en el día de hoy como se creaban en el pasado y que nosotros seguiremos juzgando, no en función de las premisas filosóficas según las cuales sus autores habrían pretendido proyectarlas, sino en función del criterio mediante el cual se dice de algo o de alguien que es bello o es feo. ¡Cuántas veces se ha oído este discurso que, de aceptarse, trunca cualquier ulterior elucubración acerca de la vanguardia, al reclamar, no sin razón, que la atención se dirija hacia las obras musicales en concreto y no hacia los programas! Mas el razonamiento, aun con toda la lógica de que hace gala, peca ni más ni menos que de ser simplista: en efecto, no pueden mantenerse como absolutas algunas cate-

gorías críticas forjadas por el arte de ayer y pretender hacer de ellas algo eterno sin reconocer lo que de *nuevo* propone la vanguardia, de la misma manera que no se puede rechazar la vanguardia en bloque justamente porque se intuya que ésta no se deja ya encuadrar en las categorías estéticas propias del arte «clásico», y ante el esfuerzo de comprensión que este hecho supone se opta por el rechazo.

El primer cambio de perspectiva que se exigió a sí misma la vanguardia en nuestros días estuvo representado por la inclusión de la actitud crítica, presente en todo el arte contemporáneo, en la obra [musical] propiamente dicha. No se trataba de dos momentos diferentes —del hombre que primeramente opera como artista y que después se refleja críticamente sobre su obra—, sino más bien de un proceso de investigación que se articulaba en dos direcciones distintas: como experimento sobre el material sonoro y como proyección sobre éste y dilucidación a nivel crítico y filosófico de la investigación abordada. Resultaría inútil frente a esta postura «intelectualista» evocar la muerte del arte, puesto que se incurriría en discursos demasiado fáciles de oír. Lo que interesa afirmar aquí en calidad de premisa, si se hace un discurso sobre la vanguardia, es la plena validez de los documentos que no son musicales, o sea, de los escritos programáticos, en orden a efectuar un análisis del significado de las obras [musicales] propiamente dichas. Escritos y músicas se comportan un poco como si fueran un juego de espejos con continuos e infinitos reflejos recíprocos. Es la misma vanguardia, al negar el concepto tradicional de obra de arte como organismo acabado y autosuficiente para sustituirlo por el concepto de «obra abierta» como investigación «experimental», la que nos invita a tener en cuenta todos los documentos de semejante investigación, comprendidos los escritos, en tanto que parte integrante de la composición en sí.

Aclarado este punto, querríamos trazar, en el breve espacio de estas páginas, algunas líneas que permitan realizar un análisis crítico, lo más profundo posible, de la música adscrita a la vanguardia postweberniana. Frente a programas radicales que encabezan nuevos comienzos, frente a afirmaciones tales como que hay que hacer tabla rasa de todo el pasado, frente a tantos propósitos como se hacen de iniciar tiempos nuevos —en todo y para todo más nuevos y más originales que los precedentes—, frente a tanta visión apocalíptica surgen espontáneamente en los críticos un relativo escepticismo y el deseo de ahondar más en el tema en cuestión, al objeto de verificar más de cerca la consistencia y la trascendencia del *nuevo* programa. Ahora bien, observar más de cerca no significa observar desde dentro, como a menudo han hecho algunos críticos, incluso críticos agudos, de la nueva música [2], puesto que esto implica la aceptación de la

[2] Cfr., por ejemplo, Mario Bortolotto, *Fase seconda*, Turín, Einaudi, 1969.

perspectiva de la vanguardia y el abandono de una actitud crítica hacia ella; si uno accede a dejarse aprisionar en el círculo mágico de la lógica que caracteriza a la vanguardia, se escribirá un documento más en orden a elaborar su *historia*, pero no se hará una contribución crítica en orden a su valoración. Un análisis de la vanguardia se puede articular en dos direcciones distintas aunque complementarias y convergentes: por un lado, se puede profundizar en las matrices históricas, en las ascendencias musicales, en las implicaciones ideológicas y filosóficas; por otro lado, se puede examinar el lenguaje, la estructura lingüística de dicha música. En ambas direcciones, el análisis presenta notables dificultades, por poner en tela de juicio categorías y conceptos que han sido negados nada menos que por la propia vanguardia, tales como los conceptos de historia, tradición, obra, lenguaje, estructura, etc. No obstante, los riesgos que supone un análisis *desde el interior* son ciertamente mayores; por tanto, es preferible hacer uso de los conceptos mencionados, aunque sean tradicionales, y servirse de ellos en calidad de hipótesis de trabajo.

De acuerdo con una tradición crítica cuyo colofón más ejemplar ha sido la obra de Adorno, estamos habituados a concebir la historia de la música correspondiente a los últimos cien años bajo el signo de la progresiva disolución del mundo tonal y de las estructuras formales que expresaban la naturaleza arquitectónica, las tensiones y las resoluciones de dicho mundo. La atonalidad y la dodecafonía aparecieron entonces como los frutos más maduros de esa gran revolución que había subvertido todas las leyes del pasado al haber creado un nuevo mundo sonoro. El expresionismo y la escuela vienesa constituyeron la experiencia cultural e ideológica mediante la cual la dodecafonía obtuvo su reconocimiento y adquirió conciencia de su alcance revolucionario. Esta visión histórica de la música, que parte, desde una perspectiva evolucionista y expresiva del lenguaje musical, de la identificación del expresionismo con la dodecafonía, es indicadora del proceso de disolución de la tonalidad que se opera en esa serie de músicos que, presidida por Wagner e integrada por Mahler, Schönberg y Berg, tiene su punto culminante, al hacer alarde de la expresión más radical, en Webern. La dodecafonía, que simboliza la conciencia más amarga y dolorosa de la crisis del hombre contemporáneo, posee su antítesis en el neoclasicismo de Stravinski, en la «música al cuadrado», en la música que, gracias a la aceptación irónica, sin piedad, de la tradición —de la que se burla—, pone al desnudo, aunque sin reflexionar sobre su esencia trágica, la locura y la alienación propias de la sociedad contemporánea. Resultaría inútil continuar insistiendo en este esquema tan característico de Adorno que, pese a su eficacia, deja fuera sectores demasiado importantes de la música contemporánea y que se bloquea —esto es lo peor— cuando intenta dar una interpretación de cuanto sobrevino después de Webern.

Se ha puesto el acento en esta concepción histórico-dialéctica de Ador-

no únicamente con el fin de contraponerla a la interpretación que del reciente pasado musical da generalmente la vanguardia. Los jóvenes músicos de las últimas generaciones no reconocen en Schönberg a un maestro y atribuyen un valor exclusivamente marginal a la revolución dodecafónica de la escuela vienesa. Para ellos, la dodecafonía no es otra cosa que el linaje extremo de un mundo musical que pertenece por entero al pasado y que ellos repudian. En su opinión, la dodecafonía no renegó del diatonismo; aplicado solamente a las alturas de las notas, el serialismo era una manera de reintroducir la estructura temática, que evocaba nuevamente el mundo musical de ayer: con su retórica, con su ineludible subjetivismo, con su formalismo y con sus convenciones más o menos estereotipadas; sobre todo, el serialismo representaba una ratificación de la concepción de la música como discurso coherente, es decir, como lenguaje. Cuando en 1952 Pierre Boulez —uno de los más lúcidos exponentes de la vanguardia musical, si bien hoy día no se le pueda considerar ya entre los más radicales [3*] —escribía el famoso artículo titulado «Schönberg ha muerto», con su aguda requisitoria sacaba a la luz, ni más ni menos, cómo Schönberg había agotado la dodecafonía sólo a efectos externos, en el sentido de que «la serie interviene como si fuera un denominador común inferior, para garantizar la unidad semántica de la obra; mientras tanto, los elementos del lenguaje así obtenidos vienen organizados por una retórica preexistente, no serial. Opinamos que se puede afirmar que, precisamente, a través de esto se manifiesta la provocadora *falta de evidencia* de una obra carente de unidad intrínseca» [4]. Apuntaba también Boulez que Schönberg ni tan siquiera había vislumbrado la verdad, por lo cual no era parangonable con «una especie de Moisés, que muere a las puertas de la Tierra Prometida». Schönberg fue un «error» total, aunque compusiera *Pierrot lunaire* y alguna que otra obra, por no entrever «el universo sonoro implicado en la serie» y por servirse de la dodecafonía como de «una ley rigurosa, para controlar la escritura cromática» [5*]. La solución propuesta por Boulez consiste en disociar el serialismo de la dodecafonía schönberguiana; se pone de este modo punto final al fenómeno Schönberg para enderezar entonces los pasos hacia Webern y la investigación acometida

---

[3*] Se le recuerda al lector que Enrico Fubini emite este juicio de valor con respecto a Pierre Boulez (aunque escriba «hoy día») ya en 1971, fecha en que se publicó por primera vez el presente ensayo.

[4] El citado artículo de Pierre Boulez, publicado en la revista *The Score*, se incluye en el volumen que lleva por título *Relevés d'apprenti*, París, Editions du Seuil, 1966. Las citas que se hacen de esta obra proceden de la traducción italiana: *Note d'apprendistato*, Turín, Einaudi, 1968, p. 238.

[5*] Ibíd., p. 236.

por éste en torno a la *evidencia* sonora, «al intentar crear la estructura a partir del material» [6*].

Dejando por ahora este discurso, por supuesto importante, acerca del significado del concepto de estructura musical, retomemos el pensamiento de Boulez en lo concerniente a la dodecafonía. Es curioso el hecho de que a Webern no se le haya visto ni como el último eslabón de una cadena ni como la evolución lógica y necesaria del serialismo de Schönberg, sino más bien como la primera voz auténtica tras la decadencia romántica. En un breve artículo de 1954, con un título tan significativo como es «Incípit», Boulez contrapone radicalmente a Schönberg y a Berg —que se adhieren a la decadencia propia de la gran corriente romántica alemana— con Webern; este último, «en la línea de Debussy, reacciona con violencia contra cualquier retórica heredada, al objeto de rehabilitar el poder del sonido». Y continúa diciendo Boulez: «En realidad, únicamente Debussy se puede aproximar a Webern: ambos tendieron a destruir la organización formal preexistente en la obra; ambos recurrieron a la belleza del sonido por sí mismo; ambos pretendieron la elíptica pulverización del lenguaje» [7].

Esta apelación que se hace a Debussy se acompaña, por parte de la vanguardia, de otra que se hace a Stravinski, no a todo Stravinski sino sólo al de *Le sacre [du printemps]* [8*], al de *Les noces* [9*], etc. Prosigue afirmando Boulez: «Una generación se define con relación a sus progenitores. Al parecer, no se puede hacer una elección más notable que la que se hace al escoger a Stravinski y a Webern como los dos puntos de referencia que han proporcionado a la mayoría de los músicos de nuestra generación la ocasión de practicar una especie de geodesia [...]» [10*]. Por consiguiente, la tríada que, para la generación anterior, estaba constituida por Schönberg, Berg y Webern se sustituye por la tríada compuesta por Debussy, Stravinski y Webern; pero —entiéndase bien— Webern representa no la conclusión de una época, sino «el *incipit*» [11*].

¿Qué significado alberga esta sustitución, que se establezca un esquema histórico diferente? Evidentemente, se trata de otorgar el privilegio a unos valores que se pueden entrever con mayor rigor en Debussy que en Wagner, en Stravinski que en Schönberg. Dentro de la tradición occidental, desde la polifonía en adelante, toda la música se ha basado más en el intervalo que en el ritmo, habiéndose subordinado siempre este último a

---

[6*] Ibíd., p. 238.

[7] [Pierre Boulez, «Incipit»,] publicado en *Note d'apprendistato*, p. 241.

[8*] La consagración de la primavera.

[9*] Las bodas.

[10*] [Pierre Boulez, «Incipit»,] publicado en *Note d'apprendistato*, pp. 243-244.

[11*] Entiéndase comienzo o principio.

la función privilegiada ejercida por la armonía. El problema implícito al ritmo, o mejor dicho, el problema implícito al ritmo como temporalidad que dota de una estructura a la música, se ha erigido en un problema medular únicamente en el seno del mundo musical contemporáneo, sobre el que pesa la influencia de tradiciones musicales extraeuropeas. En esto estriba una primera justificación de la apelación que se hace a Debussy y a Stravinski, aunque, en el fondo, el problema de la temporalidad de la música sea antes filosófico que musical.

A la concepción racional, formal y estructural de la música occidental —que evolucionó dentro de formas y géneros bien preestablecidos y reconocibles— corresponde una concepción espacial de la sucesión temporal característica de la música: en la música tradicional, el tiempo se cuaja, se inmoviliza en su flujo, dentro de una determinada arquitectura formal cuyos nexos lingüísticos crean un todo orgánico; la percepción de esta música acontece en el tiempo, pero en un tiempo en el que todo se halla en una relación de copresencia como ocurre en el espacio, un tiempo en el que todo es, en buena medida, previsible y en el que las esperas, las suspensiones, las incertidumbres son, antes o después, recompensadas y resueltas. Por su modo de funcionar, la armonía tonal encarna, de manera ejemplar, esta concepción de la música bastante mejor que lo hicieran la plurimodalidad gregoriana y la polifonía. Como ya se ha dicho, la música tonal no se sujeta al tiempo, sino que, más bien, lo captura, lo hace suyo, lo somete a sus propias reglas y leyes. Esta tradición típicamente racionalista, que había sido acusada de incurrir en antropocentrismo y en eurocentrismo, entró en crisis —hay que reconocerlo— en el instante en que se tomó conciencia de que existían otras tradiciones musicales a las que se había ignorado durante demasiado tiempo. La crisis de nuestra tradición musical coincidió —y no por casualidad— con la crisis de la noción misma de obra musical, tal y como se habían habituado a concebirla cuantos se habían educado en contacto con las obras maestras de nuestro pasado.

► ¿Qué alternativa nos queda entonces? En el fondo, el punto de referencia filosófico lo constituyen siempre Bergson y su contraposición entre tiempo vivido, tiempo interior y tiempo espacio. La acusación que se le imputa a la música tradicional, tanto si es tonal como si es dodecafónica, es la de haber cristalizado el tiempo, alterando su naturaleza y volviéndolo mecánico a través del ritmo en su acepción métrica tradicional. Únicamente a partir de Debussy, y pese a los vínculos que este compositor mantenía con el naturalismo y el impresionismo, se intuye que el tiempo posee una naturaleza diferente de la que se le había adjudicado; con Debussy surge una nueva clase de discurso musical, o mejor aún, la primera tentativa para que la música deje de concebirse como discurso lineal y rectilíneo, lo que se consigue gracias a la copresencia de varias sucesiones temporales, me-

diante el rechazo de las formas preestablecidas, la búsqueda de asimetrías rítmicas y la atomización de la sustancia temática [12].

Se ha recordado a Bergson, pero también se podría apelar a Kierkegaard y a Nietzsche. Tal y como lo concibe la vanguardia, el tiempo se puede identificar en último extremo con el instante. Cada instante encierra un valor, no en función del que le seguirá o del que está previsto que le siga, sino que encierra un valor de por sí. Un tema musical no es una sucesión de instantes, sino una cierta organización racional del tiempo basada en la sucesión. Como autosuficiencia del instante, el tiempo asume una dimensión sagrada; entonces, el tiempo es el acto, la vida misma en su plenitud; empleando el lenguaje nietzscheano podríamos decir incluso que el tiempo es lo dionisiaco. La música como puro devenir se sitúa en las antípodas de la música como narración o como vicisitud, aun cuando se trate de una vicisitud psicológica: con un comienzo, un desarrollo y una conclusión; justamente, en este orden de cosas, después de la música de Debussy se halla la de Stravinski: «Lo *proprium* [13*] de este arte es un principio diferente, tendente no tanto a darle fuerza a un ritmo, salvándolo así del estado en que se encuentra, como a condensarlo, a congelarlo, en un estado fijo e inmóvil [...]. El fin que el músico se ha propuesto ha sido, sin lugar a dudas, la extinción del significado temporal que tiene la música europea que va desde el siglo XVII hasta el XIX, y que culmina en los tiempos de Beethoven (aunque se podría prolongar hasta cierto Schönberg y hasta Berg) [...]. La música se sujeta al tiempo, se deja llevar por éste, está viva» [14*]. Esta concepción de la temporalidad de la música como puro devenir, que no permite que se la encapsule dentro de cualquier forma preexistente que no surja del material sonoro propiamente dicho, se contrapone —o mejor dicho, se corresponde como el positivo con el negativo— a la concepción opuesta: cuando Schloezer afirmaba que «organizar musicalmente el tiempo significa trascenderlo» [15*], o cuando Lévi-Strauss decía que «todo acaece como si la música [...] no tuviera necesidad del tiempo de no ser para infligirle una mentira» [16*], en el fondo, no apuntaban nada distinto de lo apuntado por la vanguardia, en el sentido de que se referían a la música del pasado, confirmando el diagnóstico aportado por los jóvenes radicales, si bien, en un caso y en otro, con signo de valor invertido. Gisèle Brelet, la musicóloga francesa que en sus más recientes escritos ha abrazado la causa de la vanguardia, habla de la forma como de

---

[12] Cfr. Mario Bortolotto, *Fase seconda*, pp. 21 ss.

[13*] Característico o peculiar.

[14*] Mario Bortolotto, *Fase seconda*, p. 29.

[15*] Boris de Schloezer, *Introduction à Johann Sebastian Bach*, París, Gallimard, 1947, p. 3.

[16*] Claude Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto*, traducción de A. Bonomi, Milán, «Il Saggiatore», 1966, pp. 32-33.

un «símbolo del racionalismo clásico», que pliega la realidad a sus esquemas apriorísticos. En cambio, tal y como la entiende la vanguardia, «la estructura encarna una razón que se libera de las categorías en las que se había pretendido aprisionarla, para así conquistar toda la amplitud y toda la sutileza de lo real» [17*]. Según esta visión mística y extraordinariamente estética, arte y vida coinciden sin residuos y toda contraposición entre sujeto y objeto desaparece: al revelarse el material sonoro al sujeto sin ninguna mediación formal, sin ningún privilegio de duración, de intensidad, de timbre y de altura, el sujeto se vuelve, poco más o menos, un receptáculo pasivo, pero sucede que, precisamente en la pasividad, sería donde el sujeto encontraría de nuevo su libertad absoluta. Si se prescinde de todo signo de valor, entre las dos concepciones expuestas se observa una perfecta correspondencia: la música del pasado es lenguaje, vicisitud, mediación, comunicación, forma, obra estructurada; la música de hoy es puro devenir, inmediatez, acto, anulación de la distinción, identificación mística, fetichismo del material sonoro. Ni unos ni otros sostienen que las cosas no puedan ser de otra manera; sin embargo, dirigen sus preferencias bien hacia el pasado bien hacia el presente. Las dos perspectivas se excluyen mutuamente: si se acepta la música tradicional, se niega la vanguardia; si se acepta la vanguardia, se niega la tradición. De querer establecer la vanguardia alguna relación con la tradición, sólo será posible en forma irrisoria, como indicara Stravinski, efectuando una «contemplación» del pasado «al margen de toda mentalidad historicista o simplemente histórica» [18*].

A este concepto de tiempo se remite el concepto de estructura. El término estructura se emplea continuamente en los textos de la vanguardia, pero de un modo totalmente equívoco: a menudo, se contrapone la macroestructura de las músicas tradicionales a la microestructura de las músicas de hoy; ahora bien, lo que hay que esclarecer es el concepto mismo de estructura. No se trata tanto del hecho de que sean estructuras más pequeñas o más grandes, sino de un principio diferente. Como ya se ha dicho, la vanguardia considera la estructura en el sentido tradicional, esto es, como arquitectura formal por medio de la cual se originan relaciones significantes en el interior de la obra, que actúan como si fueran un estorbo, un freno a la libertad.

Entra ahora en discusión el concepto de lenguaje propiamente dicho. No hay que dejarse engañar cuando Brelet, Boulez e incluso Cage nos hablan de estructuras. Decir que la estructura no debe ser algo que se

---

[17*] Gisèle Brelet, «Musique et structure», en *Revue Internationale de Philosophie*, núms. 73-74.

[18*] Mario Bortolotto, *Fase seconda*, p. 30.

proyecte al exterior, fruto de una convención o de la tradición, sino que debe brotar del mismo material sonoro que rechaza cualquier organización externa, significa en realidad negar el principio en sí de todo concepto de estructura como lenguaje, o sea, el principio de una mediación. Negando la estructura, el sonido se vuelve disponible en cuanto tal —con la consiguiente abolición de cualquier distinción entre sonido y ruido—; de esta manera, el sonido se da, se ofrece al sujeto, al que no le compete otra tarea que la de explorarlo, que la de experimentar con él asumiendo una actitud impersonal, con lo cual el concepto tradicional de creación pierde todo significado. El problema que se plantea entonces es el de establecer cuáles sean los *instrumentos* con los que se deba llevar a cabo esta operación de investigación *experimental.* Con frecuencia, el músico de vanguardia adopta la postura del hombre de ciencia, cuyo interés se centra por entero en la investigación, en el descubrimiento de nuevos mundos sonoros sin explorar; sin embargo, semejante postura es completamente ficticia, a causa de que el problema del hombre de ciencia estriba en el método o en los instrumentos con los que opera, mientras que, en este aspecto, las ambiciones científicas de la vanguardia no van más allá de un vitalismo místico, por aspirar a un encuentro directo, dionisiaco y sagrado con la Realidad.

Stockhausen, al que se le puede considerar no sólo uno de los músicos más preparados sino uno de los menos propensos a internarse en atmósferas misticistas, formula, no sin ingenuidad, este mito cientificista en conexión con el carácter impersonal de que debe hacer gala la obra artística: «Hoy día, es distinto el modo de aproximarse a la música: en lo que a mí concierne, tengo un modo de aproximarme científico; si se quiere, el de un biólogo que pretende ver cómo están las cosas [...]. No me interesa ya nada la cuestión de la expresión. En la actualidad, lo que verdaderamente importa es que la música represente, efectivamente, una evolución del espíritu, como si se de una ciencia nueva se tratara [...]» [19*]. No obstante, esta sincera actitud de investigador científico se colorea con vetas que no son precisamente científicas cuando, con mayor ingenuidad que antes, apelando a una Realidad totalitaria, afirma: «Todo lo que hoy es interesante lo es si uno no piensa ya en el hecho de definir un proceso musical por medio de un tabú, sino, más bien, si uno se pregunta cómo puede existir un mundo sonoro que lo abarque todo. Se entiende que éste es el caso extremo [...]» [20*].

---

[19] Extraído de una entrevista realizada en Italia a Karlheinz Stockhausen en 1968, que se incluye en el volumen de Armando Gentilucci que lleva por título *Guida all'ascolto della musica contemporanea,* Milán, Feltrinelli, 1969, p. 394.

[20] Cita procedente de una conferencia que Stockhausen dictó en Roma el 19 de diciembre de 1967 y que se publicó en *Il Verri,* núm. 3, p. 84.

Teniendo presente este planteamiento ideológico, la vanguardia se propone cumplir con una doble tarea: por una parte, se impone a sí misma la ruptura sistemática con todo nexo lingüístico tradicional, gracias al empleo de ruidos, de sonidos electrónicos, de instrumentos tradicionales usados fuera de su contexto, lo que se consigue por obra del escándalo intencionado, de la acción o el gesto provocador y profanador; por otra parte, aspira a la construcción de un nuevo mundo sonoro, llevando adelante el programa señalado por Webern, consistente en la serialización integral de todos los posibles parámetros sonoros.

El mayor contingente de la vanguardia reconoce a John Cage como su profeta y su maestro, y con razón. Ciertamente, *l'enfant terrible*[21*] de la música contemporánea ha conducido hasta buen puerto, con un rigor ejemplar, el doble programa que acabamos de mencionar; programa que ha sabido ilustrar, sin ahorrar palabras, a través de sus numerosos escritos, que constituyen un complemento esencial de su propia música. En Cage se encuentra absolutamente todo: la provocación, el gusto por el escándalo, la ironía y el gesto iconoclasta, junto con el *zen*[22*], el misticismo oriental, el irracionalismo nietzscheano y el neodadaísmo. A pesar de todo, de esta extraña mezcla de ideas y de posturas emergen algunos conceptos por los que se le puede considerar a Cage con razón uno de los maestros de toda la vanguardia irracionalista. Aun cuando Cage se exprese a veces paradójicamente, las actitudes que adopta son siempre bastante esclarecedoras y nos permiten comprender fácilmente cómo el personaje que él encarna, sus escritos y su música son realmente ejemplares. La negación del concepto de estructura —que en Boulez o en Stockhausen se afirma con no pocas preocupaciones y atenuaciones (se habla de microestructuras, de estructuras que surgen del material sonoro, de una organización serial integral, etc.)— en Cage es radical, con todo lo que una negación así comporta: la carencia de expresión, la falta de voluntad creadora, la ausencia de toda subjetividad y la inmediatez, que es la que sitúa el arte en el plano de la vida. En el lugar de cualquier tipo de organización, incluso en el lugar de la que pueda haber en el seno del material sonoro propiamente dicho, Cage coloca, en calidad de supremo árbitro de la composición musical, lo casual. El azar no es ya una apertura interpretativa, un ensanchamiento del campo de posibilidades, sino la estructura misma, o mejor aún, la no-estructura de lo real. Brota entonces espontáneamente una pregunta que hasta Cage se hace: «¿Con qué fin, pues, se escribe música? Obviamente, con un único fin: el de no tener fines, o sea, que hay que hacer algo, pero exclusivamente con los sonidos. La respuesta debe asumir la forma

---

[21*] El niño terrible.

[22*] Término procedente del chino y, a su vez, del sánscrito (meditación), que da nombre a una secta budista.

característica de la paradoja: el fin de no tener un fin, o bien un juego sin fin. Pese a todo, este juego es una afirmación vital; no se trata de un intento por aportar orden al caos o por alcanzar progresos en el terreno creativo, sino de algo más sencillo: se trata de una manera de despertar a la verdadera vida, a la que estamos viviendo [...]» [23*]. Cage habla de juego, pero se refiere a un juego sui géneris, es decir, a un juego carente de reglas: la palabra juego tiene aquí el significado de pura aventura, de camino desprovisto de metas. Una música como ésta se ha definido a menudo como *experimental* por sus propios autores; Cage hace importantes precisiones con respecto a este término: «Se han puesto objeciones al hecho de que se usa el término *experimental* para describir esta clase de obras, ya que se ha observado que todo experimento es anterior a un escalón final, al que se llega tras una determinación, lo que significa el conocimiento y el proceso efectivo de un orden particular —aunque no convencional— de los elementos empleados con dicho fin. Tales objeciones son totalmente admisibles, pero siempre y cuando que el problema que supone crear cualquier cosa se mantenga, como en el caso de la música serial de hoy día, dentro de unos límites, dentro de una estructura [...] dotada de expresión. En cambio, si la atención se centra en la observación y en la audición de varios sucesos simultáneos, comprendidos cuantos se dan en el ambiente circundante —en consecuencia, la atención deviene más inclusión que exclusión—, no puede surgir ningún problema, en el sentido de producir estructuras comprensibles, que afecte a la creación; entonces, el término *experimental* sí puede emplearse, con tal de que no se entienda como descripción de un acto que haya de juzgarse después en términos de éxito o de fracaso, sino simplemente como descripción de un acto cuya forma de manifestarse desconocemos» [24*]. Este pasaje merecía una cita íntegra por exponerse sintéticamente en el mismo algunos conceptos claves de la vanguardia: hacer música como «audición» de los sonidos, en vez de como producción de sonidos; el principio de que se opere sobre los sonidos mediante «inclusión», mientras que para toda la tradición occidental hacer música había significado siempre llevar a cabo una elección en el seno de una escala jerárquica por la que se había optado previamente; la más explícita y radical negación de toda concepción lingüística de la música, y la abolición de todo género de jerarquización. Ciertamente, con Cage se logra la expresión más radical que pudiera derivarse del aspecto *negativo* de la vanguardia, pues Cage representa, como se ha dicho, «lo *otro* de la música misma, eso que el sonido o el ruido (o mejor todavía, el acto de tocar un instrumento) contiene en sí pero no retiene» [25*]. El último nexo con la

---

[23*] John Cage, *Silence*, Middeltown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1961, p. 12.
[24*] Ibíd., p. 13.
[25*] Armando Gentilucci, *Guida all'ascolto della musica contemporanea*, p. 103.

tradición a la que, en el fondo, aunque sólo fuera por establecer una antítesis o una polémica, aún se habían sentido ligados los músicos de la vanguardia europea, acaba por romperse con Cage y su escuela, motivo por el cual, probablemente, muchos jóvenes músicos europeos miren a Cage como si fuera el faro inalcanzable, el compositor que ha conseguido de verdad llegar a un reencuentro con la inocencia original.

Este mito de una creación que ya no es creación absoluta sino recepción mística y pasiva, se constata en toda la escuela de Cage como supremo ideal al que se deba aspirar, aun cuando, a veces, vaya acompañado de alguna sombra de duda. El músico Morton Feldmann describe bastante bien esta conciencia atormentada: «[...] comencé a advertir que los sonidos no participaban de mis ideas de simetría y de forma, que ellos deseaban expresar otras cosas. Ellos querían vivir y yo los estaba oprimiendo. No es cuestión de que exista o no una metodología controlada; en uno y en otro caso, existe una metodología. Hay que crear, pero crear cualquier cosa es como limitarla. Yo no le hallo solución alguna a este dilema. Toda mi vida como creador ha sido una tentativa de adaptación a esto [...]. Es como si, a pesar de cuantos esfuerzos hemos hecho por impedirlo, la música levantara el vuelo y huyera de la trampa [...]. Existe un viejo proverbio: "El hombre hace planes... Dios sonríe. El compositor hace planes... la música sonríe"» [26*]. La duda que atormenta la conciencia de Morton Feldmann revela, en definitiva, lo que constituye el drama íntimo y la aspiración imposible de la vanguardia: el deseo de anonadamiento del sujeto que resiste a su total destrucción.

En el fondo, este debate replantea en términos modernos la antítesis que ya se diera en la antigüedad y en el medievo entre la música como armonía de las esferas y la música como creación humana. La primera, inaudible, límite ideal, se escucha en *interiore homine* [27*], suena con independencia de nosotros y exige tan sólo que se la sepa escuchar; la segunda, pálido reflejo de la primera, no es más que una creación artesanal, que sirve para establecer la comunicación entre los hombres. La primera nos pone en comunicación con lo absoluto, con lo eterno; la segunda no es más que charlatanería. Por consiguiente, el ideal místico de la vanguardia no es completamente nuevo, pero sí lo es el intento heroico de concretarlo sonoramente, mientras que en el pasado dicho ideal no se tradujo en sonidos sino que, de un modo más realista, estaba confinado al supremo conocimiento filosófico y representaba el concepto límite que se podía tener de una música inaudible. Este planteamiento no es, en ningún aspecto, ajeno a la moderna vanguardia, como se deduce del título tan

---

[26*] Morton Feldmann, «Un problema di composizione», en *Il Verri*, núm. 30 (1969), p. 70.

[27*] El interior del hombre.

significativo que Cage pone al libro del que hemos extraído algunas citas: *Silence.* Efectivamente, llevada a sus últimas consecuencias, la poética de la vanguardia no puede conducir más que al silencio o al sonido indiferenciado, o —lo que es lo mismo— al sonido, de por sí, disfrutado individualmente.

No obstante, una vez constatado que el mito que persigue la vanguardia —con heroica y ascética obstinación— no es nuevo, el problema estriba en decantar el significado que dicho mito pueda poseer actualmente, en el contexto de nuestra civilización musical. Si hasta aquí se ha intentado completar un análisis lo más descriptivo posible, aunque necesariamente esquemático, de la poética de la vanguardia —y viene bien recordar ahora que no toda la música contemporánea es reconducible a esta descripción esquemática—, la tentativa de formular un juicio sobre la misma implica, obviamente, un distanciamiento y la observación de dicho fenómeno desde cierta perspectiva. Preguntarse acerca del significado que encierren hoy día la música y la poética de la vanguardia con respecto a nuestra civilización musical, es ya algo que nos sitúa fuera de la vanguardia misma, por tratarse de una pregunta evidentemente «historicista» y, por tanto, carente de sentido para un músico de vanguardia que persigue el ideal que culmina en una música absoluta y sin historia. Lo que se intenta hacer ahora es concluir la operación inversa a la pretendida por la vanguardia, es decir, insertar en la historia y asignar un significado a cuanto se habría querido erradicar de la historia y negarle por principio todo tipo de comunicación y de significado.

Dentro de la sugestiva introducción que Lévi-Strauss escribe para su libro *Lo crudo y lo cocido* (1964), se niega toda validez lingüística a la vanguardia, a causa de que su lenguaje, o su pseudolenguaje, no respeta las reglas elementales gracias a las cuales un lenguaje, o un conjunto de sonidos, puede considerarse comunicativo; o lo que es igual: a causa de que el lenguaje o pseudolenguaje de la vanguardia no se basa en un doble nivel de articulación, conditio sine qua non para que un lenguaje pueda considerarse tal. A pesar de todo, expresándose de esta manera, Lévi-Strauss no hace otra cosa que aceptar los datos que ya se habían afirmado con respecto a la vanguardia pero sin someterlos a una criba crítica, abandonando así toda tentativa por comprender a aquélla. Por supuesto, la vanguardia no pretende hacer música que sirva para comunicarse, no pretende expresar nada, y no pretende de ningún modo articular los sonidos: ni en un nivel ni —mucho menos— en dos niveles. El problema radica en ver hasta qué punto es verdaderamente posible sustraerse a toda comunicación, a toda articulación, a toda relación con el lenguaje de la tradición; o en si, más bien, no hay que considerar el ideal perseguido por la vanguardia como el reflejo de una crisis lingüística, de una crisis expresiva, de una crisis histórica de vastas proporciones. Dado que el análisis que de la

vanguardia hace Lévi-Strauss es lisa y llanamente negativo, tal vez sea preferible el análisis «dialécticamente negativo» que del mismo fenómeno hace Adorno. Deseamos remitirnos al ensayo de este último (que data de 1955, pero que aún goza de actualidad) titulado *Envejecimiento de la nueva música;* en él se ve a la vanguardia, no ya como el punto de partida de una nueva era —como hubieran querido sus profetas—, sino como el último coletazo de una crisis cuyo origen hay que investigarlo exclusivamente dentro del mundo musical. Para Adorno, «el envejecimiento de la música moderna no deriva más que de la gratuidad de un radicalismo que se manifiesta en la nivelación y en la neutralización del material, lo cual ya no tiene ningún valor» [28*]. La idea de la gratuidad a la hora de hacer música, aceptada explícitamente por más de un músico a partir de Cage, nos remite a un concepto de arte como juego. Prosigue Adorno: «Si el arte acepta inconscientemente la eliminación de la angustia y se reduce a un puro juego, por convertirse en algo demasiado débil que le impide ser lo contrario, el arte, entonces, renuncia a la verdad, perdiendo con ello su derecho a la existencia. Helo aquí, pues, exaltando la superioridad del espíritu excelso, del espíritu superior a las indigencias y a los desórdenes existentes en la tierra; mas se trata tan sólo de un pretexto para su sucia conciencia» [29*]. En definitiva, no se puede por menos que observar que la desesperada batalla de la vanguardia contra el formalismo —al que identifica con la tradición— se resuelve incurriendo en otro formalismo, aún más exasperado y radical que aquél contra el que se había dirigido el ataque, y tiene, como todo formalismo, su contrapartida mística y reaccionaria. Todos los formalismos niegan la expresividad a un nivel subjetivo para recuperarla más tarde a un nivel místico e irracional; Stravinski es el ejemplo más típico de este proceso [30*]. El ideal del músico experimentador y con afanes científicos —justamente por esto también poseedor de una mentalidad formalista— se revela, tras un análisis a fondo, como un ideal irracional: «En la racionalización —afirma Adorno— se oculta un pésimo factor irracional: la confianza en el hecho de que una materia abstracta pueda disponer en sí misma de un significado. Pero está el sujeto, al que no se le reconoce en la materia, cuando únicamente el sujeto puede ser quien dote de algún sentido a la materia. El sujeto se deslumbra con la esperanza de que las materias en que se ocupa puedan sustraerlo al círculo mágico de la propia subjetividad» [31*].

---

[28*] Theodor Wiesengrund Adorno, «Invecchiamento della nuova musica», en *Dissonanze*, Milán, Feltrinelli, 1959, p. 164. [Para ampliar información sobre el citado ensayo véase AM31, cap. XV. La estética y la sociología de la música: 6. Theodor Wiesengrund Adorno y la sociología dialéctica, concretamente p. 424.]

[29*] Ibíd., p. 160.

[30*] Cfr. Igor Stravinsky, *Poétique musicale* [París, Le Bon Plaisir, 1952], p. 97.

[31*] Theodor W. Adorno, «Invecchiamento della nuova musica», en *Dissonanze*, p. 170.

Esta tendencia a la autoincapacitación, que en el plano lingüístico se traduce en la destrucción implacable de toda apariencia de nexos significantes, en el plano dialéctico está ya presente en la dodecafonía como conciencia trágica de la crisis de los lenguajes tradicionales, si bien en la vanguardia, sin embargo, pierde la dimensión contestataria. Con la destrucción del lenguaje tradicional no se conecta ni la aspiración de crear nuevos lenguajes y nuevos significados, ni tampoco la toma de conciencia que supondría el hecho de interpretarse el caos y la alienación del mundo moderno como crisis de la comunicación y de los significados. La relación que se establece entre esta clase de música y el estado de angustia en que vive nuestra civilización no es intencional, no es el fruto de una toma de conciencia al respecto, sino que es una constatación de hecho, razón por la cual la vanguardia se instala no como conciencia crítica, sino como implícita aceptación. La contraposición que existía para Adorno entre Schönberg y Stravinski, pese a todas las limitaciones inherentes a este esquema, conserva aún hoy su validez; no hay sino que tomar partido, por ahora, por Stravinski, debido a su victoria sobre Schönberg. En el fondo, se puede argüir acerca de la actual vanguardia lo que Adorno afirmaba, hace ahora veinticinco años, acerca de la música de Stravinski: ésta representa «el sacrificio antihumanista del sujeto por la colectividad, sacrificio sin tragedia, inmolado, no por la imagen naciente del hombre, sino por la ciega confirmación de una condición que la propia víctima reconoce, ya sea con la autoirrisión, ya sea con la autoextinción» [32*]. Desde luego, la vanguardia se identifica hoy más con Stravinski que con Schönberg, pero, repitiendo la expresión de Adorno, falta en la vanguardia el rasgo más punzante y valioso del músico ruso: «la autoirrisión»; la vanguardia está perdiendo la dimensión irónica para asumir, en su lugar, la semblanza de un pesado academicismo. No compete a los críticos señalarles a los músicos el camino que deban coger para salir de esta situación; pero, desde el momento en que, actualmente, también a los músicos les gusta hacer de críticos y en que la división del trabajo no es ya tan rígida..., se puede concluir avanzando la hipótesis de que la vía de que dispone la vanguardia en nuestros días no estriba, ciertamente, en la readquisición de la conciencia trágica que caracterizó al período áureo de la dodecafonía —actitud ésta indisolublemente conectada con la experiencia del expresionismo—, sino, más bien, en la recuperación de la autoirrisión y de la dimensión irónica; quizá,

[32*] Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*. La cita que se hace de esta obra procede de la traducción italiana: *Filosofia della musica moderna*, Turín, Einaudi, 1959, pp. 145-146. [Para ampliar información sobre la contraposición Schönberg-Stravinski véase AM31, cap. XV. La estética y la sociología de la música: 6. Theodor Wiesengrund Adorno y la sociología dialéctica, concretamente p. 243.]

si se valiera de estos dos rasgos, la vanguardia dotaría de contenido a su demoledora obra, adquiriría ese elemento mordaz del que hoy día carece con frecuencia y, aun cuando fuera adoptando la forma de la negación, plantearía de nuevo críticamente el problema de la comunicación.

# IX

# Theodor W. Adorno y la pedagogía musical [1*]

El problema que implica la existencia de una pedagogía musical se ha enriquecido y se ha complicado enormemente en la actualidad si se compara con el que implicaba en el pasado, incluso en el pasado más reciente, a causa de haberse introducido en nuestros días elementos nuevos en el campo de la pedagogía musical que nos obligan a plantearnos ésta de otra manera. Hasta ayer, a la instrucción musical se la veía esencialmente como un problema de especialización, de adquisición de ciertos conocimientos específicos de los que no se podía carecer si se quería saborear el repertorio —por supuesto, de indiscutible valor— que se le ofrecía al restringido público burgués que frecuentaba las salas de conciertos. La situación se transformó radicalmente en cuestión de poco tiempo y, hoy día, la problemática que genera la pedagogía musical es, tanto cualitativa como cuantitativamente, muy distinta. Las masas de escolares procedentes de los más diversos estratos sociales que se acercan por primera vez a la tradición culta de la música, la pluralidad de tradiciones musicales de las que en el día de hoy se ha tomado conciencia y, sobre todo, la revolución lingüística que, en el ámbito de la tradición occidental, se ha operado desde Schönberg y Stravinski hasta la más reciente vanguardia, así como, finalmente, la difusión que ha alcanzado la música a través de los medios mecánicos de reproducción, son —todos ellos— fenómenos nuevos en la historia de

---

[1*] Dentro del presente ensayo, aquellos pasajes del discurso en los que Enrico Fubini se ocupa, de modo particular, de comentar y de citar la obra de Adorno titulada *Filosofía de la nueva música,* se contienen idénticos —salvo pequeñas diferencias poco sustanciales y algunas breves adiciones de texto— en AM31, cap. XV. La estética y la sociología de la música: 6. Theodor Wiesengrund Adorno y la sociología dialéctica, concretamente pp. 41[7] infra, 418 y 419. Sin embargo, el resto del discurso que integra este ensayo, en el que el autor analiza otros escritos de Adorno, es enteramente original con respecto a AM31.

la música que obligan a efectuar una completa revisión de los problemas inherentes a la pedagogía musical. Toda teoría pedagógica relativa a la música ha de fundarse siempre en un concepto muy preciso de obra musical; afrontar con sabiduría el problema pedagógico de la música significa, en primer lugar, proponer determinado concepto de obra, lo cual en nuestros días se vuelve cada vez más problemático. Ante la crisis que afecta a las categorías estéticas tradicionales —que la vanguardia artística ha puesto en evidencia mejor que nadie—, se plantea un problema muy preciso por lo que respecta a una teoría pedagógica de la música: ¿es posible escuchar y enseñar a escuchar música contemporánea desde Schönberg en adelante partiendo de los mismos principios conforme a los cuales se escucha la música tradicional? O bien, siempre que se haya tomado conciencia de que el concepto mismo de música se ha modificado radicalmente, ¿es necesario orientarse hacia la formulación de nuevas técnicas pedagógicas que tengan en cuenta que la obra nueva no es parangonable en ningún aspecto con la obra tradicional?

Releyendo las páginas escritas por Adorno sobre este tema, se pueden extraer importantes sugerencias. La cuestión pedagógica en sentido amplio es central en el pensamiento de Adorno: problemas tales como los representados por la audición, la educación musical, los medios de difusión de masas, la reproducción musical y las relaciones entre intérprete y público, salen con frecuencia en sus ensayos; no obstante, este musicólogo no ha sabido nunca darle una solución unívoca a semejante cúmulo de problemas; hoy día, cuando ha transcurrido tan poco tiempo todavía desde su muerte [2*], el hecho de releer sus escritos arrojará una luz inmensa sobre uno de los puntos de su pensamiento que más lo atormentaron. La profunda contradicción que se observa en la forma como trata Adorno el asunto y el modo de enfrentarse al problema en cuestión desde ángulos visuales opuestos, si bien revelan la capacidad de que hace gala el autor para corregir y cambiar sus propias ideas, ponen asimismo en evidencia una contradicción consustancial al objeto en sí que se somete a examen.

En su *Philosophie der neue Musik,* Adorno escribía que «las últimas únicas obras que cuentan son las que ya no son obras» [3*]; todo el análisis de la «música radical» efectuado por Adorno en este célebre ensayo tendía a demostrar que, en la sociedad capitalista avanzada, la única vía de supervivencia de que dispone la música, aunque sea precaria para ella, consiste en ser la antítesis de la sociedad, conservando así «su verdad social gracias al aislamiento; pero, precisamente esto, a la larga la vuelve árida. Es como

---

[2*] Theodor W. Adorno murió en 1969.

[3*] Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik.* Las citas que se hacen de esta obra proceden de la tradución italiana: *Filosofia della musica moderna,* Turín, Einaudi, 1959, p. 38.

si la música se sustrajera al estímulo productivo o, dicho de otro modo, a la propia *raison d'être* [4*], ya que hasta el discurso más solitario de un artista vive la paradoja de hablarles a los hombres gracias a su soledad, al renunciar a una comunicación que se había vuelto trivial» [5*]. Como todas las artes, la música es, por naturaleza, expresiva y comunicativa, pero en nuestros días la expresión y la comunicación se autodestruyen, dado que la sociedad industrial de masas comercializa toda forma de comunicación volviéndola trivial, alineándola y transformándola en una cosa, en un producto de cambio, en un fetiche; en esta situación, el aislamiento y el silencio se manifiestan como las únicas vías posibles por las que puede decantarse el artista que quiera conservar paradójicamente en su «obra» el carácter de «verdad» o, al menos, el de testimonio de la angustia en la que vive el hombre contemporáneo. Así, pues, según Adorno, la música se encuentra hoy en una dramática situación dialéctica: para permanecer fiel a su destino de obra musical, de mensaje humano, de comunicación entre los hombres, debe ignorar al «elemento humano» y «sus lisonjas», bajo las que reconoce la «máscara de la inhumanidad»; «la verdad de la música radical aparece exaltada en el instante en que ella desmiente, mediante un vacío organizado de significado, el sentido de la sociedad organizada que ella repudia, más que por el hecho de ser capaz por sí misma de contener un significado positivo» [6*].

La música a la que alude Adorno en estas páginas —escritas durante la Segunda Guerra Mundial— es la de la escuela vienesa y, especialmente, la de Schönberg; no obstante, en el fondo, lo que hace Adorno es anunciar, casi proféticamente, algunos de los rasgos que definirían a la más reciente vanguardia, tales como la cuestión de poner en discusión la posibilidad misma de la expresión musical, la negación radical de la idea de obra de arte en tanto que estructura —organizada, acabada y coherente en todas sus partes— que haya de ser admirada en las salas de conciertos o en los teatros, el fetichismo del material sonoro, etc. La *nueva música* es, desde luego, un producto difícil; el divorcio del que hoy son víctimas música y público —dato revelador de la situación por la que actualmente atraviesa nuestra cultura— no puede superarse más que a través de una mistificación. La dificultad que entraña la *audición* de semejante música —también a este respecto el discurso de Adorno es perfectamente transferible a la más reciente vanguardia— es inherente a su estructura, o mejor dicho, a la negación que la *nueva música* lleva a cabo de toda estructura en el sentido tradicional del término, ya que, por parte de tal música, la estruc-

---

[4*] Razón de ser.
[5*] Ibíd., p. 26.
[6*] Ibíd., p. 26.

tura se plantea como antítesis del concepto de obra acabada: «el mal que ha acarreado la idea de "obra" —continúa afirmando Adorno— puede derivar de una condición social que no presenta nada que sea tan vinculante y auténtico como para garantizar la armonía de la obra autosuficiente» [7*]. La vía de penetración en una obra tan sui géneris no deberá consistir entonces en la apropiación de un presunto código que nos dé la clave que nos permita abrirla o descifrarla, puesto que lo que quizá caracterice más a dicha obra sea, precisamente, el hecho de que no se la cree en base a códigos o a estructuras preexistentes: «las dificultades prohibitivas de la obra no se descubren, en cualquier caso, reflexionando sobre ellas, sino en la oscura interioridad de la obra en sí» [8*]; efectivamente, una vez destruida la idea tradicional de obra, el arte puede sobrevivir como «absurdo absoluto».

Si se acepta este enfoque, está claro que la *nueva música,* al menos que se la comercialice, mistificando su verdadera naturaleza —que es la de ser *lo otro* con respecto a la música del pasado—, habrá de escucharse de modo diferente, adoptando distinta actitud estética y distinta disposición intelectual: no se trata simplemente de asimilar los nuevos rasgos estilísticos y las convenciones que presiden la construcción de la nueva obra; lo que aquí entra en discusión es, ni más ni menos, el concepto de creación musical.

Esta visión maniquea representa solamente un aspecto de la realidad. Renegar del concepto de obra de arte es —como dice Adorno— la única vía que le queda al músico para poder tener derecho todavía a *hablar,* a expresarse, en un mundo trastornado; ahora bien, ¿estaba realmente el mundo burgués precapitalista tan pacificado, tan integrado y tan falto de contradicciones como para poder producir obras tan *perfectas,* coherentes, compactas y orgánicas como las que produjo, según se deduce, al parecer, de esta contraposición entre presente y pasado?; o ¿acaso tiene la obra tradicional tan sólo la apariencia de obra en el sentido clásico y, sin embargo, si se la somete a un examen más *íntimo*, acaso revela —incluso ella— sus grietas, sus fracturas secretas, sus laceraciones hábilmente recubiertas y disimuladas por la pátina del clasicismo o de la mala conciencia? Este planteamiento no es descartado por Adorno, quien afirma: «Desde los comienzos de la época burguesa, toda la gran música se complació en disimular esta unidad como si fuera perfectamente compacta y en justificar, a través de su propia singularidad, las leyes generales y convencionales a las que se sujetaba»; y, lo que resulta más sugerente, es que todavía afirme: «únicamente en el seno de una humanidad redimida, pacificada y satisfe-

---

[7*] Ibíd., p. 44.
[8*] Ibíd., p. 44.

cha, el arte dejará de existir.» [9*] Por este motivo, el arte *clásico,* con sus formas cerradas, con su perfecta coherencia formal y con sus vinculantes convenciones —que lo vuelven en su mayor parte *previsible* a través de la lógica y la *naturalidad* de que hace gala el sistema tonal—, podría ser una apariencia que el arte burgués se depara a sí mismo para fingir estabilidad, un requisito que constituye tan sólo su aspiración, pues, en realidad, dicho arte se halla constantemente amenazado por fuerzas disgregadoras que lo empujan sin cesar.

Toda teoría de la audición, si se parte del principio invariable de que la obra musical posee una naturaleza dialéctica, puede resultar extremadamente problemática y, en cualquier caso, arriesgada siempre, dado que puede proponer una audición engañosa. Muchos escritos de Adorno, tanto coetáneos como posteriores a su *Philosophie der neuen Musik,* según el ángulo visual desde el que el autor se sitúe, parecen contradecir totalmente o en parte esa visión dialéctica que el propio Adorno tiene de la obra musical. En el ensayo titulado *A propósito de la pedagogía musical* [10*], Adorno se enfrenta a este problema desde una perspectiva sociológica: a la pedagogía musical propagada subrepticiamente por los medios de difusión de masas que hoy están al alcance de todos —pedagogía que concibe la música como si fuera una mercancía de consumo, consistiendo el éxito de su venta en saber demostrar al comprador que su uso es fácil y que el producto se consume inmediatamente, así como en la rápida satisfacción que genera la audición alienante y distraída de la simple *melodía*—, Adorno contrapone una audición *consciente* y *estructural* de la obra musical. En el ensayo aludido, Adorno no se plantea el problema de la música de vanguardia, sino, lisa y llanamente, el de la música considerada genéricamente *clásica.* El problema estriba en enseñar a *comprender* la música, tanto por lo que se refiere a la audición en sí como por lo que se refiere a la actividad del ejecutante; comprender la música significa, en primer lugar, saber que el ejercicio *técnico* mediante el cual se le enseña a alguien a tocar un instrumento no ha de erigirse en un fin, pues, de ser así, la actividad pedagógica «amenaza con agotarse en un mero hacer, en una esmerada praxis autosuficiente, en suma, en la actitud del *ut aliquid fieri videatur*» [11*]. Según Adorno, la pedagogía musical amenaza, por una parte, con el «diletantismo técnico» y, por otra, con los «falsos idealismos»; lo que debe hacer la pedagogía musical es mediar entre estos dos factores, negativos y aislados el uno del otro. Mas la mediación radica en la obra misma, vivida de manera concreta como «manifestación de un factor espi-

---

[9*] Ibíd., p. 46.

[10*] Cfr. Theodor W. Adorno, *Dissonanzen,* 1958. Las citas que se hacen de esta obra proceden de la traducción italiana: *Dissonanze,* Milán, Feltrinelli, 1959, p. 131.

[11*] Para que parezca que se hace algo. Ibíd., p. 139.

ritual» a la vez que como «incitación a una actividad dirigida». «Transponer esa manifestación a esta actividad: así formularía yo la idea que tengo de lo que debe ser una verdadera pedagogía musical» [12*].

Este planteamiento pedagógico, que parece aceptable en su conjunto para cualquier persona con *sentido común* —aunque pocos profesores de música, con franqueza, puedan decir en conciencia que lo apliquen íntegramente—, se va a examinar a fondo ahora por tratarse, sin embargo, de un planteamiento demasiado obvio. Esta perfecta fusión de espiritualidad y fisicidad, de fantasía y orden, de técnica y arte, presupone una concepción de la obra musical como conjunto coherente, así como una concepción de la enseñanza de dicha obra como proceso mediante el cual se vuelva explícita su estructura. El estudiante deberá entender «cada obra a través de la relación espiritual que ella establece con el conjunto de su realidad fenoménica a nivel sonoro»; éste —afirma Adorno— «es la vía del *análisis:* a los estudiantes se les debe mantener disciplinados desde el principio hasta el fin al objeto de que comprendan cuanto han de encontrar en la música, como es la función que cada cosa ha de tener en relación con la totalidad, con su posición y con su valor constructivo. Este análisis no debe asumir el carácter de una reflexión extramusical; antes bien, debe conducirse según conceptos puramente musicales, puesto que existen, por un lado, los medios que explican la razón de ser de cada sonido, de cada pausa, de cada inciso y de cada frase y, por otro lado, los medios que definen toda forma acabada en base a la concurrencia dinámica de cada uno de los elementos que la componen» [13*].

No vamos a prolongar por más tiempo el examen de este ensayo, pues ha quedado suficientemente claro, sobre todo con la última cita que se ha hecho, que Adorno, al parecer, ha abandonado ya la concepción problemática que tenía de la obra musical; asimismo, que no se centra ya en los eventuales problemas que la *nueva música* puede acarrearle al pedagogo. La música de ayer y la de hoy confluyen ahora en un único problema: da la impresión de que la mayor dificultad que entraña la audición de la música postonal pueda superarse con cierta destreza en el terreno pedagógico. Esta audición estructural de la obra musical por vía analítica —que parece contraponerse a la concepción de la música que se defendía en *Philosphie der neuen Musik*— se esclarece, por lo que a sus motivaciones se refiere, en otros ensayos del mismo autor, tales como *El carácter fetichista de la música y la regresión de la audición* [14*] y, sobre todo, *La apreciación musical* y *Normas para la audición de la nueva música* [15*].

---

[12*] Ibíd., p. 140.

[13*] Ibíd., p. 140.

[14*] Continúa también en *Dissonanzen.*

[15*] Ambos ensayos están recogidos en el volumen titulado *Der getreue Korreptitor,* 1963,

En los ensayos mencionados, Adorno se enfrenta directamente con el problema que representa la audición de la *nueva música,* remitiéndose, al menos en parte, al ensayo ya comentado *A propósito de la pedagogía musical.* Estos escritos pertenecen al período de estancia del filósofo en América; si el ensayo incluido en *Dissonanzen* [16*] se refería a problemas pedagógicos típicos del ambiente y la sociedad alemanes, así como del movimiento de la *Jugendmusik* [17*], los ensayos incluidos en *Der getreue Korreptitor* se refieren, en cambio, a la clase de «mercado» musical existente en América y a la pedagogía musical propia de la *Music Appreciation Hour* [18*] de la radio americana; al juzgarlos, hay que tener en cuenta, por tanto, el objetivo polémico inmediato de cada uno de dichos ensayos, aun cuando en ellos emerja una problemática que trasciende el motivo contingente que los originó.

En todos estos ensayos, Adorno intenta superar la posición «negativa» que adoptará, por lo que atañe a la música contemporánea, en *Philosophie der neuen Musik,* y lo consigue, como es natural, por medio de un programa pedagógico: propone de nuevo, de una manera más consciente y rigurosa, la cuestión de la *audición estructural* que ya apareciera en *Dissonanzen,* pero aplicándola ahora, precisamente, a esa clase de música que vuelve más problemáticos los conceptos mismos de obra y de estructura musical: la música contemporánea. Todo el discurso de Adorno gira alrededor de la contraposición que él establece entre «apreciación» y «comprensión». Afirma Adorno al respecto: «Apreciar significa pensar en términos de mercado; consiste, ya sea en la acción de completar la cosificación de los bienes culturales colocados en un expositor para su contemplación general, ya sea en la acción de completar la conciencia cosificada de cuantos bienes se nos presentan [...]. La inexistencia de una relación real entre el observador y la cosa viene compensada por lo que se inserta entre uno y otra: una pizca de información, otra pizca de psicología de cuatro perras, otra más de sentimiento, respeto e indolencia [...]. Cuanto más se aleja uno de la cosa, más se acerca uno al oyente: el buen sentido de quien sabe apreciar la música tiene como base esta máxima. El oyente no puede soportar la exigencia de verdad inherente a la cosa y, en consecuencia, no puede asumir una actitud crítica [ante ella]: la obra de arte es engullida

---

Las citas que se hacen de esta obra proceden de la traducción italiana: *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica,* Turín, Einaudi, 1969.

[16*] De los dos ensayos citados incluidos en *Dissonanzen,* Enrico Fubini se refiere aquí al titulado «A propósito de la pedagogía musical», y no al titulado «El carácter fetichista de la música...», que pertenece al período americano de Adorno.

[17*] Música Juvenil.

[18*] Hora de la Apreciación Musical.

entonces como si se tratara de un artículo de marca» [19*]. La *Music Appreciation Hour* de la NBC americana —transmisión [radiofónica] que tuvo un enorme éxito hace años— poseía este trasfondo ideológico, que no es otra cosa que la ideología propia de la economía de mercado que hace de la cultura una mercancía y una industria gobernada por la publicidad; por influjo de ésta, el consumidor de *cultura* exige que el objeto se encuentre al alcance de su mano, cerca de él; con este fin se organizan «comportamientos y valoraciones convencionales que no se encaminan hacia lo que debería ser una comprensión auténtica de la música» [20*].

¿Cómo debe ser entonces la audición adecuada, la comprensión auténtica de la música? Es menester ayudar al oyente a «percibir las composiciones de acuerdo con las estructuras que ofrezca cada una de ellas y a situarse entre un momento y otro de cuantos consituyen dichas composiciones, para que llegue a descubrir el nexo lógico que une uno con otro» [21*]. Hay que reparar en que es, precisamente, la existencia de este nexo lógico la que se vuelve problemática con la música contemporánea. El «significado» de la obra tradicional se fundaba en la existencia de un orden lógico, de una estructura interna, pero las obras modernas, «por lo que concierne al significado, se oponen a una coherencia meramente afirmativa» [22*]. Ante todo, la música contemporánea es una propuesta que se le formula al oyente a causa de su negatividad, en calidad de antítesis de cierto modo de concebir la forma y la estructura [musicales] como si fueran un dato adquirido, una cinta métrica con la que se pudiese medir cualquier otra.

En algunos aspectos, la nueva música sirve para estimular la conciencia del oyente tradicional, a quien hace la siguiente advertencia: la «apreciación» musical es engañosa por desnaturalizar la individualidad de que debe hacer gala cada obra en concreto, pues mide todas las obras aplicando esquemas abstractos: psicológicos, emotivos o incluso formales. Debido a la desorientación que provoca en el oyente, la nueva música genera inquietud; ahora bien, la angustia que se experimenta, al deshacerse la forma tradicional, ante el nuevo universo caótico y efervescente que se manifiesta a través de la forma de lo incomprensible, puede transferirse, al menos en parte, a la audición de la música *clásica,* con lo que se favorece la recuperación de una nueva conciencia musical. El conocimiento de las formas clásicas debe implicar «la toma de conciencia de que éstas son derogables: la vida de las formas radica, justamente, en su falta de identidad consigo

---

[19*] Theodor W. Adorno, *Der getreue Korreptitor,* pp. 10-12.
[20*] Ibíd., p. 12.
[21*] Ibíd., p. 33.
[22*] Ibíd., p. 33.

mismas, coincidiendo a menudo su sustancialidad con la capacidad de modificarse que las caracteriza» [23*].

Del ideal al que aspira la audición estructural puede hacerse ahora una nueva propuesta, mucho mejor articulada que la que se hizo dentro del ensayo ya comentado incluido en *Dissonanzen*. Esta genérica exigencia de «comprender» la estructura de la música, en vez de abandonarse a vagas sensaciones emotivas o complacerse en la mecánica inserción de aquélla en abstractos esquemas formales, afecta, en primer lugar, a la comercialización de la obra: nos invita a captar la *verdad* del objeto además de la apariencia bajo la cual la industria cultural tiende a enmascarar tal verdad. No obstante, el ideal al que aspira la audición estructural puede encubrir una ideología reaccionaria: el oyente, educado exclusivamente para sacarle partido a esta audición, puede llegar fácilmente a la conclusión de que la única música verdadera es la música clásica, puesto que es una música estructurada y, por consiguiente, *fácilmente* comprensible, en el sentido de etiquetable según estilos, formas y géneros muy determinados; sin embargo, cuando esta conciencia cosificada que ha adquirido el oyente se proyecta sobre *otra* música, no puede adoptarse otra alternativa que no sea la renuncia o el rechazo. Afirma Adorno: «La nueva música, con independencia de las diversas tendencias a las que se adscriba, no admite esa sensación pasiva de bienestar que, erróneamente, uno espera siempre de la música tradicional» [24*].

Podrían entonces cambiarse las tornas: la audición estructural puede convertirse en la vía idónea para comprender la nueva música, aunque no pueda hablarse más con relación a ésta de la estructura tradicional sino de la negación radical de semejante estructura; asimismo, la música tradicional se escucharía prescindiendo de los esquemas formales que tienden a cosificarla, es decir, captando de ella lo que hay de libre, de excepcional, de divergente con respecto a la norma; en otras palabras: «el *desideratum* de una audición estructural podría incluso expresarse como sigue: que toda la música que pertenece al período que se extiende desde el comienzo del bajo cifrado hasta nuestros días se escuche como si fuera nueva música» [25*]. La audición de la nueva música, tan profundamente revuelta desde su núcleo más interno, su íntima comprensión, esto es, el encuentro activo e inquietante que con dicha música lleve a cabo el oyente, puede, quizá paradójicamente, plantearse como el modelo a seguir por una nueva pedagogía de la audición por lo que atañe a la música *tradicional*.

Parece como si el planteamiento inicial del que partiera Adorno hubie-

---

[23*] Ibíd., p. 33.
[24*] Ibíd., p. 43.
[25*] Ibíd., p. 34.

ra caído por tierra; aun así, a través del ensayo titulado *Normas para la audición de la nueva música* se manifiesta claramente tanto la naturaleza *dialéctica* que posee el problema que comentamos como la imposibilidad de darle una solución al mismo que no sea dialéctica. Aparentemente, la audición estructural se configuraba como la mejor pedagogía que pudiera prescribirse para abordar la audición de la música *clásica,* por tratarse de la pedagogía más acorde con la naturaleza de esta música. Ahora bien, el problema en cuestión continuaba sin resolverse por lo que concernía a la nueva música. Un replanteamiento del problema con relación a la nueva música ponía en evidencia los riesgos que se derivaban de la solución pedagógica que se proponía, si es que ésta se aceptaba de forma unilateral tan sólo por lo que se refería a la música tradicional. En efecto, el carácter dialéctico que presentaba el problema pedagógico se constataba plenamente al ahondar en el significado que pudiera albergar la «audición estructural» en su aplicación a la música contemporánea.

En el hecho de encaminar al oyente hacia la audición estructural de la nueva música hay algo íntimamente contradictorio —de lo que Adorno es del todo consciente—, pero la contradicción es algo consustancial al objeto en sí de la audición: la nueva música. Por una parte, la nueva música, movida por el deseo de destruir las formas clásicas, por el afán de investigar nuevos e inéditos materiales sonoros —sin consumir todavía por el uso— y por la atención que presta a las microestructuras de cada célula sonora, exige del oyente que adopte una actitud de «mayor inmediatez»; para escuchar esta clase de música se debe saber «dejar en suspenso las categorías por las que se regía la vieja [música]»; es menester «escuchar la nueva música con mayor igenuidad que se escucha la tradicional [...] sencillamente, dejándose llevar por el desarrollo que va adquiriendo la música [...] sin que medien instancias estandarizadas». Esta ingenuidad *descubierta* viene refrendada por una música que abandona la rigidez de los nexos semánticos y las pretensiones constructivistas en beneficio de un «rigor orgánico» y de un dejarse llevar «por libres impulsos instintivos». Mas, para no situarse a un nivel preartístico, la nueva música, cuanto más abandona las estructuras macroscópicas y las arquitecturas formales, cuanto más tiende «hacia un denso embrollo, hacia algo que es indiscutiblemente caótico», tanto más «necesita de las fuerzas antagónicas que son capaces de producir una organización y [tanto más] rememora en su interior los más sutiles medios constructivos» [26*]. Para un oído educado en las formas [musicales] tradicionales, la sensación que da la estructura microscópica es la de ser un verdadero caos; la conciencia musical contemporánea deberá llegar a comprender ese doble impulso que se halla presente en la música de hoy:

[26*] Ibíd., p. 98.

constructivo y destructivo al mismo tiempo, «el impulso connatural a la construcción y la construcción connatural al impulso». Afirma Adorno: «Después de todo, es tal unificación de contrarios, ni más ni menos, la que define al núcleo más oculto de cuanta música juzguemos digna de recibir el nombre de nueva; asimismo, revela el secreto que se encierra en una relación adecuada entre contrarios» [27*].

Así pues, la ingenuidad en la audición y la audición estructural aparecen ante nosotros como si fueran los dos extremos contradictorios entre los que estuviera anclada la conciencia musical de nuestros días. Y, aunque pueda parecernos algo absurdo, se trata de dos enfoques indisociables entre sí, dado que cualquiera de ellos, si no se halla presente el otro, puede desnaturalizar y adulterar el objeto, y hasta comercializarlo de diversas formas. La «espontaneidad a la hora de percibir», «la audición atomística, la actitud pasiva, nos inducen a ese consumo meramente culinario de sonidos agradables o atractivos de los que tanto disfrutamos y que en la actualidad nos son rápidamente administrados por la música ligera, típico producto de la industria de la diversión»; todo esto conduce también a un fetichismo del material sonoro, riesgo que Adorno ya había vislumbrado con respecto a Anton Webern. La degustación atomística de la música coincide, de no ir acompañada de una «conciencia estructural», con la «regresión de la audición», cuando los individuos «fluctúan entre un olvido ilimitado e instantes en los que el reconocimiento se produce de repente y se desvanece inmediatamente; escuchan atomizando y dicotomizan lo que escuchan» [28*]. En el polo opuesto, la audición estructural corre el peligro de privar a la música de lo que la vuelve irritante para el filisteo: el elemento angustioso e indescifrable, transformándola en cambio en una obra comprensible y clara tanto en sus partes como en el todo. Lo que haría entonces la audición estructural sería suprimir el impacto que tenía que haber provocado la nueva música, llenando con ello la distancia que la separaba del público y restituyéndole la *normalidad*. El esfuerzo que se haga por comprenderla «elimina o reduce necesariamente ese impacto —lo que se comprende y se asimila, ni desconcierta ni produce ya impacto alguno [...]. Si lo nuevo deviene accesible a la conciencia de los hombres, aun cuando se haga con la máxima fidelidad al objeto y con el deseo de no adulterar nada, es a costa de volverlo anodino, contribuyendo así a la fatalidad, universal en cualquier caso, de querer convertir en patrimonio cultural lo que, por la crudeza de su manera de ser, había sido a tiempo preservado de semejante peligro» [29*]. Si es cierto que, «en la vida real, la

---

[27*] Ibíd., p. 98.

[28*] Theodor W. Adorno, «El carácter fetichista de la música...», en *Dissonanzen*, p. 32.

[29*] Theodor W. Adorno, *Der getreue Korreptitor*, p. 104.

angustia ha adquirido tal predominio que vuelve insoportable su imagen directa [...]» y que «si el arte acepta inconscientemente la eliminación de la angustia, queda reducido un puro junco por haberse convertido en algo demasiado débil como para poder ser lo contrario» [30*], Adorno reconoce lúcidamente que su obra *pedagógica,* esa tentativa suya consistente en encaminar al lector hacia una *comprensión* de la nueva música, es una forma de hacer envejecer a ésta, de neutralizar el valor destructivo que, en sus orígenes, la nueva música poseía y una forma, en definitiva, de suavizar esta clase de música. Mas es igualmente cierto que el proceso descrito es inevitable que se dé y que, «en la nueva música, los impactos son esenciales y, al mismo tiempo, efímeros, por no tratarse de valores eternos» [31*]. La conclusión a la que se puede llegar es que la nueva música, como dice Adorno de modo sugerente, «va contra la corriente», esto es, se la va *comprendiendo* pero sin dejar de ser uno consciente por ello del alto cociente de inquietante incomunicabilidad de que ella se reviste: «la nueva música obedece a un impulso que, a su vez, se contradice con el esfuerzo que se hace por volverla universalmente comprensible» [32*].

Estas páginas de Adorno relativas a la audición de la nueva música se sitúan entre las más densas y estimulantes de cuantas escribiera el filósofo recientemente desaparecido y representan uno de los frutos más maduros de su pensamiento, en el sentido de que constituyen en alguna medida la superación tanto de la posición puramente negativa adoptada en *Philosophie der neuen Musik* como de la posición adoptada en otros ensayos, tales como *A propósito de una pedagogía musical,* que parecen ser el fruto, más bien, de un retorno hasta posiciones tradicionales. En realidad, la perspectiva más completa que ofrecen los ensayos integrantes de *Der getreue Korreptitor* propicia, gracias a la sutil problemática que todos ellos plantean, un discurso mejor articulado no sólo en torno a la nueva música sino, por reflejo, en torno a la música que la conciencia burguesa definió como clásica; incluso en el abismo que separa una música, «a menudo, no es otra cosa que la música tradicional que vuelve sobre sí misma, o una música a través de la cual se manifiesta al exterior lo que en la música tradicional se hallaba soterrado, en tal caso los consejos que se den con respecto a la audición de la nueva música serán válidos en su totalidad con respecto a la audición de cualquier otra música, al menos mientras que la nueva música no aspire más que a balancearse resignadamente sobre las olas en los superficiales canales del sistema tonal» [33*].

El análisis de Adorno nos parece un firme correctivo contra determi-

---

[30*] Theodor W. Adorno, «El envejecimiento de la nueva música», en *Dissonanzen,* p. 160.
[31*] Theodor W. Adorno, *Der getreue Korreptitor,* p. 104.
[32*] Ibíd., p. 104.
[33*] Ibíd., pp. 103-104.

nadas interpretaciones que usualmente se hacen tanto de la nueva música como de la música tradicional: con frecuencia, en nombre de un retorno a la normalidad, se tiende a olvidar el problema de los contenidos, al considerarse la nueva música tan sólo como un ensanchamiento de las posibilidades de que podrá disponer el músico deseoso de ampliar sus horizontes sonoros; en nombre de este derecho al experimento, el filisteo puede diferir prudentemente el juicio que fuera a emitir acerca de la nueva música en espera de que aparezca el gran genio que sepa otorgar una *forma definitiva* a todas esas posibilidades todavía carentes de forma. Eludiendo así el deber de «comprender» la nueva música, poniendo entre paréntesis su mensaje lleno de angustia, se puede retornar con el ánimo tranquilo a la degustación de las grandes obras maestras del pasado que poseen la facultad de volvernos a serenar el ánimo, de restaurarnos el espíritu con los valores eternos de la belleza clásica. La lección de Adorno representa un potente estímulo en orden a revisar las categorías pedagógicas relativas a la audición de la música de ayer, por invitarnos a escuchar ésta como si fuera *música nueva,* al tiempo que nos aporta elementos muy válidos que habrán de permitirnos *comprender* —dentro de los límites en que este término puede emplearse— la música más reciente. La actitud propia de quien acepta sin reservas de ningún tipo la vanguardia en nombre exclusivamente de la novedad, del progreso histórico, de la necesidad de una perenne renovación de los instrumentos lingüísticos, no es muy diferente de esa otra actitud propia de quien la rechaza en bloque y se refugia en los valores eternos de los buenos tiempos, los de antaño: se trata, en ambos casos, de una actitud acrítica con la que se rechaza la «comprensión» y que es, como diría Adorno, expresión de la conciencia filistea, cosificada y condicionada por la industria cultural.

# X

## Música y sociología [1*]

¿Tiene algún sentido hablar de sociología de la música? A simple vista, la pregunta puede parecernos de poco peso y la respuesta obvia. De hecho, existe una sociología de la literatura, del mismo modo que existe una sociología de la pintura, de la arquitectura, etc.; no hay motivo, por tanto, para que no exista también una sociología de la música. Antes bien, por lo que atañe a ciertos aspectos, la música es, al parecer, el arte que, por sus idoneidades, puede favorecer, en un grado mayor que las demás artes, el desarrollo de una investigación de trasfondo sociológico. La música es, en efecto, un arte típicamente «social»: se ha ido gestando, a lo largo de su historia, conforme a exigencias de carácter extramusical, de acuerdo con unos fines que cumplir, en la esfera pública, muy precisos; y no sólo esto: la ejecución musical implica un gran aparato —instrumentistas, solistas, directores de orquesta, coros, etc.—, es decir, grupos de personas que asumen la función de intermediarios entre los compositores y el público. Para acabar, existe este último: el público, o sea el destinatario de la obra musical, al que no se le concibe ya como individuo aislado, sino como grupo social congregado para escuchar música. Así, pues, de entrada, la música se nos revela —aun cuando no se hiciera más que un análisis superficial de las situaciones que provoca— como algo eminentemente social, como un arte, probablemente en mayor medida que todos los demás, provisto de una dimensión colectiva: desde el canto popular hasta la

[1*] Algunos pasajes del presente ensayo se contienen también —redactados de una forma bastante similar— en AM31. A lo largo del discurso y a través de las pertinentes notas a pie de página, se le indicará al lector que desee ampliar información sobre este tema, a dónde debe dirigirse en cada momento a tales efectos, ya que todos los autores aquí tratados lo son, a su vez, en AM31, incluso con mayor aportación de datos en muchos casos.

música litúrgica, el concierto sinfónico y la música de cámara, el arte musical presenta mil engranajes de carácter social, se inserta profundamente en la colectividad humana, recibe múltiples estímulos ambientales y crea, a su vez, nuevas relaciones entre los hombres. Por todo lo expuesto, parece un terreno bien abonado para el sociólogo del arte, al ofrecer, en numerosas ocasiones, parámetros proclives a la investigación, que se extienden desde la sociología de la audición hasta la sociología de la interpretación, desde las condiciones ambientales en que trabaja el músico hasta la difusión de la música dentro de la sociedad.

En realidad, no son muy abundantes las investigaciones serias que se hayan orientado de modo explícito en esta dirección sociológica que comentamos, pese a que dentro del campo musical pudieran parecer tan prometedoras. Todavía no se ha escrito una historia social de la música que sea el equivalente a la tan conocida historia social de Hauser con respecto al arte [2*]. Aunque haya hoy día investigadores que, a semejanza de lo que hiciera Hauser con el arte, orienten sociológicamente sus estudios musicales, y aunque exista hasta una *Revista Internacional de Estética y Sociología de la Música,* no queda más remedio que reconocer que, en la actualidad, no abundan las investigaciones sociológicas relativas a la música: ni a nivel histórico ni a nivel teórico. Por consiguiente, da la impresión de que la música ofrece cierta resistencia al sociólogo, a pesar de las aparentes condiciones favorables a las que se ha aludido; sin embargo, tal vez no sea nada casual que se produzca este hecho.

Si retrocedemos dos siglos en la historiografía musical, no resulta difícil advertir que, después de todo, la sociología de la música no es algo que haya nacido en nuestros días y que no es, en absoluto, una novedad; a fin de cuentas, ya en el siglo XVIII, muchos ensayistas e historiadores practicaban la sociología de la música, aun cuando no fueran plenamente conscientes de ello. La *History of Music* de Burney o, de forma aún más explícita, sus diarios de viajes, titulados *Musical Tours in Europe* [3*], ¿no son acaso un ejemplo típico de análisis sociológico de la música en torno a las condiciones de vida de los músicos, e incluso algo más que esto: una sociología del gusto musical de la época? ¡Son cuantiosos los ensayos de

---

[2*] Se advierte al lector que aún no la conozca, que la obra de Arnold Hauser va mucho más allá de ser una historia del arte en el sentido en que nos lo indica Enrico Fubini (quien emplea ordinariamente el término «arte» con el significado exclusivo de artes plásticas), por cuanto que el citado autor también se ocupa dentro de su obra —y prolijamente— de la literatura y, en momentos muy puntuales, incluso hace referencias a la música. Véase, sobre todo, Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte,* Madrid, Guadarrama, 1969, y *Sociología del arte,* Madrid, Guadarrama, 1975.

[3*] Para ampliar información sobre Charles Burney véase AM31, cap. IX. El iluminismo y los enciclopedistas: 4. Estética e historiografía, sobre todo pp. 225-227.

Rousseau, de D'Alembert y de otros enciclopedistas [4*], e incluso de tantos autores de libelos y tratados de la Europa dieciochesca, que contienen consideraciones y explicaciones de carácter sociológico! Este planteamiento, propio de una historiografía y de una crítica como fueron las del Siglo de las Luces, quedó bruscamente interrumpido por el romanticismo y su imperioso reclamo a la naturaleza creadora del genio y a la irrepetibilidad de la obra de arte.

Los discursos relativos a la sociología de la música, con mayor o menor número de vaguedades, se potencian de nuevo a finales del siglo XIX gracias a la *Musikwissenschaft* [5*] y al positivismo, sobre todo el francés. El problema concerniente a los *condicionamientos* historicoambientales a los que habría de someterse el músico, se erigió en el asunto que volvió a poner de moda el discurso sociológico en torno al arte y a la música.

Si nos referimos ahora a tiempos más cercanos a nosotros y omitimos las prolijas contribuciones que se han hecho a nivel periodístico o por parte de personas sin la debida preparación, carentes a menudo de una rigurosa orientación metodológica y de las oportunas bases teóricas, hay que mencionar dos aportaciones fundamentales y, en muchos aspectos, divergentes: el famoso ensayo de Max Weber [6*] y toda la obra crítica de Theodor W. Adorno. Examinar brevemente el pensamiento de ambos autores podría servir de preludio para embarcarse en una ulterior discusión y proporcionaría una adecuada orientación a cuantos deseen introducirse en los campos de la sociología y de la música interrelacionándolos.

El primer problema que salta hoy a la vista de cualquier observador, incluso distraído, con respecto a la literatura musical actual, no es otro que el representado por la clase de aportaciones que se hacen con un trasfondo sociológico y el carácter de las mismas; y digo *trasfondo* sociológico por ser —como ya se ha dicho— más bien raros los estudios relativos a la música que presenten una explícita intencionalidad sociológica. A falta de amplios y manifiestos estudios de sociología de la música [7], disponemos

---

[4*] Para ampliar información sobre Rousseau, D'Alembert y otros enciclopedistas véase AM31, cap. IX: 2. Los enciclopedistas y el mito de la música italiana, pp. 203-217.

[5*] Musicología.

[6*] [Cfr. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik (Los fundamentos racionales y sociológicos de la música).*] Traducción italiana de Enrico Fubini: «I fondamenti razionali e sociologici della musica», en *Economia e Società*, Milán, Comunità, 1961. [Para ampliar información sobre Marx Weber véase AM31, cap. XV. La estética y la sociología de la música: 2. La sociología de la música: entre el positivismo y el empirismo, sobre todo pp. 398-400.]

[7] Es justo recordar ahora, al menos, tanto la obra de Alphons Silbermann como la de Ivo Supičič; ambos autores han dedicado mucho de sus estudios a la sociología de la música, enfocándolos en una dirección científica y empírica y tendiendo con ellos, por tanto, a fundar una disciplina autónoma en lo que a métodos y contenidos se refiere. [Para ampliar informa-

—eso sí— de una extensa literatura de carácter ensayístico y periodístico que hace fragmentarias y antisistemáticas incursiones en el campo, lleno de vaguedades, del sociologismo musical. Mas, si se examina el objeto del discurso de cuantas publicaciones de este género se hacen en la actualidad, no resulta difícil advertir la presencia de determinada jerarquía de valores, a saber: en general, la sociología gusta de los productos de segunda categoría, mientras que se mantiene prudentemente alejada de los productos consagrados por la tradición o, por lo que concierne a los casos más recientes, de esas obras con relación a las cuales toda la crítica ha estado de acuerdo en que deben entrar en el parnaso. La sociología de la música alimenta un solemne temor para con esta clase de obras y lo más que se permite, por lo que a ellas se refiere, son consideraciones del todo marginales que no hacen mella en la esencia de la obra en sí. ¿A qué se debe que a la sociología le guste tanto la música de los llamados primitivos, la música popular, la actual música de consumo, el jazz, y que, en cambio, no le guste avanzar en un discurso sustancioso acerca de la llamada música seria o música clásica, por lo que tiende a evitarlo hábilmente?

Este indiscutible dato fáctico tiene su origen en una serie de juicios y de prejuicios de naturaleza ideológica y filosófica que, a veces, asumen una fisionomía estética e histórica muy particular y que, asimismo a veces, no superan el estadio de inconsciente elección cultural. El meollo de la cuestión se puede encontrar resumido en el siguiente concepto: lo que es producto social y, en consecuencia, posible objeto de un análisis sociológico, no es arte; lo que es arte, en el sentido más elevado del término, está por encima de la sociedad, es predicable del individuo en cuanto tal y, por ello, no admite análisis sociológico alguno. Así, pues, es posible y lícito hablar de sociología con respecto al jazz o a la canción ligera —productos ambos notoriamente no artísticos—, pero se consideraría absurdo pretender abordar un análisis sociológico del *[opus]* 111 de Beethoven o de la [sinfonía] *Júpiter* de Mozart y, por lo que atañe a Cage y a Stockhausen, seamos prudentes y esperemos tiempos mejores. Si se desea efectuar discursos sociológicos, éstos entrañarán menores dificultades si se remiten a obras de la música clásica, que han sido menos intensamente obras del período barroco. Afirma Adorno: «Cuanto más evidentes son las proyecciones sociológicas sobre la música, más se alejan de ésta y más extrañas se vuelven para la propia música. Ahora bien, cuanto más profundamente se inmergen en los nexos específicamente musicales, más amenazan con volverse pobres y abstractos desde el punto de vista sociológico» [8*].

---

ción sobre uno y otro véase AM31, cap. XV: 2. La sociología de la música..., sobre todo pp. 397-398.]

[8*] Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen (Introducción a la sociología de la música. Doce lecciones teóricas).* Las citas que se hacen

La actitud adoptada por la sociología frente al arte, de clara ascendencia romántico-idealista, queda corroborada fehacientemente por la clase de sociología que está hoy de moda: la que se ejercita sobre productos artísticos de segunda categoría, lo que no es más que un sociologismo vago, provisto unas veces de un trasfondo empírico y otras veces de un trasfondo positivista y hasta de un trasfondo vaga y genéricamente marxista. El hecho de resistirse a extender este —aunque sea vago— análisis sociológico a los productos artísticos más excelsos se debe, en definitiva, no sólo a la persistencia del idealismo, sino también a la persistencia del esquema que contrapone el idealismo al positivismo: para la sociología positivista (Taine, Guyau y, por lo que se refiere a la música, Lalo) [9*], el arte es *producto* de la sociedad, producto que se explica en función de los *condicionamientos* de diversas especies a los que ha de someterse el artista; por el contrario, el idealismo ha reaccionado ante esto reivindicando la autonomía de la obra de arte, la cual, en su esencia categorial, se evade de todos los aparentes e inesenciales condicionamientos. La clase de sociología musical que se nos ofrece de manera cotidiana por parte de nuestra cultura es aún víctima del esquema mental expuesto —no quepa duda alguna al respecto—: la obra de arte es intocable y los problemas sociales no deben ejercer sobre ella influencias malsanas; como mucho, el crítico más abierto podrá esbozar un discurso sociológico en torno a los precedentes de la obra o al destino de ésta a través de la historia, pero lo que es el origen individual y la estructura en sí [de la obra de arte] son cuestiones que deben permanecer vinculadas exclusivamente a la personalidad de su creador, ya que la verdadera obra de arte, la grande y auténtica, es única e irrepetible. Por el contrario, como habría podido decir un crítico crociano, sólo con relación al *producto literario,* que es un producto de segunda mano, y no con relación a la *poesía,* se puede desarrollar un discurso [sociológico]: concerniente bien a los *condicionamientos* ambientales, bien a las motivaciones sociológicas del gusto del público hacia tal o cual tipo de subproducto artístico, bien a las relaciones [que establece tal o cual subproducto artístico] con la sociedad.

En la base del esquema expuesto se sitúan más razones, incluso de orden musical en un sentido más estricto, que coadyuvan a que todo sea como es. En primer lugar, ese sentimiento de repugnancia que, instintivamente, se apodera del crítico al que se le exige un serio discurso socio-

---

de esta obra proceden de la traducción italiana: *Introduzione alla sociologia della musica,* Turín, Einaudi, 1971, p. 238. [Para ampliar información sobre esta obra de Adorno véase AM31, cap. XV: 6. Theodor Wiesengrund Adorno y la sociología dialéctica, p. 421 supra.]

[9*] Para ampliar información sobre estos autores véase AM31, cap. XV: 1. Jules Combarieu y el nacimiento de la estética sociológica, y 2. La sociología de la música..., sobre todo pp. 396-397.

lógico en torno a la música en tanto que arte, tiene su origen en una deficiente reflexión acerca del significado mismo que deba dársele a la sociología musical; la opinión más corriente al respecto es que ésta debe consistir en *deducir* la obra musical de los hechos sociales y, por ello, extramusicales. Para cuantos no profesen doctrinas rígidamente formalistas, la música surge de la esfera emocional, que, de un modo u otro, es siempre la esfera privada de un individuo. Si se acepta este principio, al intervenir la sociología lo que ésta haría sería anular la contribución del individuo a nivel creador, por reducir la obra a mero producto de la sociedad, impersonal y anónimo; de aquí que el sociólogo, sea como fuere, deba necesariamente abstenerse de emitir cualquier juicio de valor que venga expresado en términos estéticos.

Pero hay todavía otro impedimento que ha obstaculizado el desarrollo de una verdadera sociología musical, a saber: tradicionalmente, la música se ha considerado una arte asemántico o, como mucho, un arte cuya semanticidad resulta problemática y difícilmente definible. Toda investigación sociológica relativa a la música ha de enfrentarse siempre con un dilema: por una parte, suele ocurrir que se entiende por sociología un discurso vago que, más que girar alrededor de la música —o mejor dicho, de la obra musical—, se mueve en torno al aparato social del que aquélla se rodea (difusión de la obra, intérpretes, canales de recepción, etc.), siendo ésta una concepción de la sociología musical cuya puesta en práctica no entraña ninguna dificultad relevante; sin embargo, si, por otra parte, se entiende por sociología el intento de elaborar un verdadero discurso sociológico en torno a la obra musical propiamente dicha, entonces la sociología sí se encuentra ante una dificultad recurrente. Si nos situamos frente a una obra literaria —como es el caso de una novela o de una obra teatral—, cuyo *contenido* es —al menos aparentemente— claro y fácilmente definible, uno se puede olvidar de la *forma,* o sea del estilo en el que se expresan los contenidos, y plantearse entonces una investigación sociológica en torno a los contenidos conceptuales. Los análisis de Marx relativos al arte novelístico de Balzac y toda la crítica sociológica lukacsiana relativa a la literatura europea de los dos últimos siglos encajan perfectamente en el tipo de investigación sociológica que comentamos [10*]. Puede resolverse bien el problema consistente en encontrar la clase de relaciones existentes entre los distintos personajes y ambientes descritos en las novelas decimonónicas y la situación social del autor, ambiente en el que vivió, formación ideológica, etc.; pero el problema deviene mucho más complejo

[10*] Para ampliar información sobre Karl Marx y György Lukács y la incidencia de ambos autores sobre la estética musical véase AM31, cap. XV: 3. La sociología de la música y el marxismo, y 4. La estética musical en los países europeos del Este, pp. 400-411.

e inasible si nos situamos frente a una sonata de Beethoven o un cuarteto de Brahms; las ideas políticas de Beethoven y las simpatías sociales de Brahms son importantes para el crítico, del mismo modo que es importante para éste conocer el éxito que obtuvieron Beethoven y Brahms entre sus contemporáneos y el tipo de público que les seguía, mas todo esto no se puede considerar todavía un discurso sociológico en torno a la obra de Beethoven o de Brahms. Ahora bien, nos preguntamos: ¿es posible extraer conclusiones de carácter sociológico del análisis del *[opus]* 111 de Beethoven? Éste es el gran dilema que plantea la música al crítico; a fin de cuentas, la crítica musical ha fluctuado siempre entre el análisis formalista —que, bajo el pretexto de ser objetivo y científico, recluye la música en el ámbito de *su* propio lenguaje y se limita a contrastar las relaciones formales que se originan en el interior de la obra— y el escorzo impresionista, la vaga impresión emotiva, la nota de color —que se sirve, si es necesario, hasta de los datos biográficos vinculados con la obra a causa de imprecisos reclamos de naturaleza psicológica. Entre estos dos polos opuestos se descubren muchos puntos —por así decirlo— intermedios, donde hemos de situar cuantos análisis oscilan entre el formalismo y el psicologismo, pero análisis, en cualquier caso, dentro de los cuales no se dispone normalmente de espacio para abordar una verdadera crítica sociológica en torno a la obra en cuestión. Afirma agudamente Adorno: «Por verla como una cosa muy lejana, siempre se le hace la objeción a la sociología musical de que la naturaleza de la música, su puro ser en sí, no tiene nada que hacer, debido a su compleja trama, en medio de las condiciones y de las situaciones sociales en que se halla inmersa. Más tarde, el hecho de que no se puedan apresar con la mano los datos propiamente sociales concernientes a la música —como sí ocurre, en cambio, por ejemplo, con los concernientes al arte novelístico del siglo pasado—, ha propiciado aún más el *désintéressement* [11*] manifestado por la sociología con respecto a la música, aun cuando, sin embargo, la sociología del arte aplicada a sectores no musicales se haya convertido, desde hace tiempo, en un sistema de interpretación de procedimientos en vez de circunscribirse exclusivamente al estudio de contenidos concretos» [12*].

Los análisis tendentes a reconstruir la llamada personalidad artística del músico y su mundo de fantasmas líricos, hoy día en que la crítica idealista ya no está de moda, suelen teñirse de vetas sociológicas, pero aún así, el método no ha cambiado sustancialmente. Lo que falta en la música —o bien se presume que falta desde el momento en que resulta tan difícil asirse a él— es el llamado contenido; el aspecto formal de lenguaje musi-

[11*] Falta de interés.

[12*] Theodor W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica,* p. 191.

cal, que con toda evidencia salta a la vista del crítico y del historiador, no deja que se transparente el contenido, al que se le busca como algo que estuviera más allá de la forma, más allá de la estructura sintáctica, olvidándonos de que si en realidad la música significa algo, es justamente, y tan sólo, porque posee una estructura sintáctica. El problema de una auténtica sociología de la música estriba en que ha de saber penetrar en el tejido vivo de la obra, en su estructura formal, sin incurrir, no obstante, en el círculo mágico del formalismo.

Si ésta es la primera tarea que debe acometer una sociología de la música que no quiera limitarse a un vago discurso acerca de los fenómenos sociales que acompañan lateralmente a la música, otro objetivo al que debe aspirar, y que generalmente permanece a la sombra, consiste en definir no sólo los métodos sino el principal fin de la sociología de la música. Ya se ha dicho que las dos contribuciones más notables que se han hecho a la sociología de la música, probablemente hayan sido el citado ensayo de Max Weber y la obra completa de Adorno. ¿Por qué? Por haberse perfilado, gracias a una y a otra, las dos direcciones en las que se mueve hoy día la sociología musical. Ambas investigaciones intentaron penetrar en la parte más viva del tejido lingüístico que sirvió de vehículo de expresión a la música a lo largo de su historia; pero mientras que Max Weber, por aspirar a una sociología lo más científica posible, prescindió —con tal intención— de todo juicio valorativo y estético, Adorno, sin embargo, incluyó en su planteamiento sociológico —sin que le generase ningún problema— la cuestión del valor. Max Weber llega así a un estudio evolutivo del lenguaje musical, lenguaje que no se cierra en sí mismo, sino que nace en conexión con una serie de acontecimientos que no son musicales, o sea, nace en conexión con las exigencias de comunicación musical de una determinada sociedad y con la progresiva extensión de la racionalización de los lenguajes y de las relaciones sociales. Ahora bien, del estudio de Max Weber se hallan ausentes las obras musicales propiamente dichas; el lenguaje musical aparece ante nosotros como hecho impersonal, como creación anónima, como instrumento de comunicación a cuya evolución ha contribuido la sociedad en su conjunto, con los múltiples factores que la caracterizan. La sociología de Max Weber es *científica* en el sentido de que se halla ausente de ella toda consideración acerca del valor estético [de la música], ya que el lenguaje musical, mediante una operación que podría prestarse a discusión en algunos aspectos, se extrapola de las obras musicales a través de un proceso de abstracción.

En cambio, el análisis de Adorno tiene por objeto las obras musicales propiamente dichas en relación con la sociedad. Para Adorno, el valor estético no es algo que se añada o que se superponga al valor comunicativo del lenguaje musical, sino que es un hecho social por sí mismo. Es por este motivo que el discurso de Adorno no puede ser sociológico sin ser

al mismo tiempo crítico y valorativo: crítica social y crítica estética se implican mutuamente en un sutil juego dialéctico. Es evidente que, tanto con Adorno como con Max Weber, la sociología dejó por completo de lado la categoría positivista representada por el «condicionamiento», que tendía a reducir el arte o el lenguaje artístico a un subproducto de la sociedad. Las relaciones que se establecen entre la música y la sociedad son extremadamente problemáticas, debido a que entre la música y la sociedad no se da una relación de causa y efecto; para Adorno, la música está *en* la sociedad y es, como tal, un hecho social. Si a la música se la considera desde esta perspectiva, no se volverá a plantear el problema de las relaciones sino, más bien, el problema de la función de la música dentro de la sociedad. Huelga decir que la música no ha de desempeñar una *función* establecida de antemano; no obstante, desde el momento en que existen tantos tipos de música y de sociedad diferentes, la tarea del sociólogo habrá de consistir, ni más ni menos, en determinar cuáles sean las *funciones* que haya de desempeñar la música dentro de sociedades tan diferentes. Es desde la perspectiva mencionada desde la que cae por tierra la dicotomía, tan artificiosa como tradicional, que se suscitaba entre lo extraartístico (o dicho de otro modo, el elemento social) y lo artístico, al catalogarse ya como un hecho social la experiencia artística del lenguaje musical; y cae por tierra junto con la pretención de objetividad que tanto había distinguido a una sociología que se ufanaba de ser empírica y científica. Ahora bien, cuando Adorno habla de la función a desempeñar por la música, no entiende por tal, simplemente, «la distribución y la recepción de la música», dado que una y otra no son para él más que «un mero epifenómeno» [13*]; el núcleo de un discurso sociológico en torno a la música «radica en la objetiva constitución social de la música en sí». Prosigue Adorno: «No hay que remitir, con fingida humildad, un dato de este calibre a las calendas griegas, tiempos en que la sociología musical no disponía de todos los hechos concretos que hoy puede interpretar y que, a su vez, la colocan en situación de que interprete. En definitiva, los problemas que la sociología musical se plantea referidos a la distribución y a la recepción de la música, deberían hallarse precedidos por los problemas relativos al contenido social tanto de la música como de la interpretación teórica de su función» [14*].

Música y sociedad no se hallan, por consiguiente, en una relación de dependencia la una con respecto a la otra y, por supuesto, la música no es un espejo de la sociedad, como intentó demostrar cierto sociologismo al uso [15]. Según Adorno, la música mantiene una relación tanto más directa

---

[13*] Para ampliar información sobre este concepto véase AM31, cap. XV: 6. Theodor Wiesengrund Adorno..., p. 421 infra.

[14*] Theodor W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, p. 240.

[15] Como ejemplo de esta concepción errónea de la sociología véase Sidney Finkelstein,

con la sociedad cuanto menos auténtica sea la música: ésta «es ideología en la medida en que es falsa conciencia. En consecuencia, la sociología musical debería asumir como propios cuantos fallos se observen en todo el acontecer musical, desde el momento en que los mismos no son imputables exclusivamente a la falta de capacidad subjetiva de cada compositor: la sociología musical es crítica social a partir de la crítica artística» [16*]. Esto no significa que la obra auténtica escape al análisis sociológico o que no pueda mantener una relación con la sociedad; más bien, significa que dicha obra, por ser auténtica, vuelve tal relación mucho más problemática y dialéctica. La obra musical auténtica y autónoma no se reviste de un valor estético al margen de la sociedad, sino de un valor en oposición a la sociedad constituida. De aquí que la tarea del sociólogo no se minimice; todo lo contrario: en semejantes circunstancias, deviene más compleja y difícil. Continúa escribiendo Adorno: «La relación de las obras de arte con la sociedad es parangonable con las mónadas leibnizianas. Privadas de orificios hacia el exterior, sin tener conciencia de la sociedad y, en cualquier caso, sin que esta conciencia les acompañe siempre y necesariamente, las obras musicales, y sobre todo la música absoluta [17*], son buenos exponentes de la sociedad tanto más profundamente —podría opinarse— cuanto menos relación guardan con ella» [18*].

La obra no es entonces, según la concepción de Adorno, la simple «continuación de la sociedad a través de otros medios», ni la sociedad «se convierte directamente en algo visible gracias a la música». Si es que se quiere establecer una diferencia entre «el arte y la existencia empírica», agreguemos que la música y la sociedad van al encuentro la una de la otra de una forma mediata y que la técnica es, exactamente, el *tertium comparationis* [19*]. Por este motivo, un auténtico análisis sociológico de la música no puede dejar de tener en cuenta dicho factor, porque, justamente a través de la técnica, «factor relacionable con los seres humanos y, no obstante, autónomo con respecto a ellos, se encarna en el arte el estadio social de las fuerzas de producción de una época» [20*].

La sociedad se proyecta siempre sobre la música, pero de un modo indirecto y mediato, como ocurre con todos los lenguajes; ahora bien, en

---

*Come la musica esprime le idee*, Milán, Feltrinelli, 1955. [Para ampliar información sobre este autor y su obra véase AM31, cap. XV: 3. La sociología de la música y el marxismo, sobre todo pp. 401-403.]

[16*] Theodor W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, p. 77.

[17*] Entiéndase música pura.

[18*] Ibíd., p. 252.

[19*] Entiéndase el tercer elemento de la comparación. La técnica es elemento que mediatiza el encuentro que se produce entre la música y la sociedad.

[20*] Ibíd., p. 258.

el lenguaje musical la función significativa se vuelve mucho más problemática que en los demás lenguajes: el sociólogo musical encuentra la sociedad [en la música] tan sólo «a través de componentes formales verdaderamente ocultos». «Éstos poseen su propia dialéctica, por medio de la cual la realidad se refleja de un modo natural [sobre la música]» [21*]. Por tanto, en la teoría sociológica de Adorno, la relación música-sociedad no es siempre estable; también, como sucede a menudo, la música puede aislarse de la sociedad o bien mantener una relación de oposición con ella; pero aquello que Adorno se ha empeñado siempre en demostrar, con toda su obra de crítico musical, historiador y filósofo, es que la sociología de la música es la única forma válida que existe de crítica musical y que ésta debe comprometerse en un juicio en el que no sea posible distinguir entre sí el valor estético del valor social. La música representa a la sociedad con sus contradicciones, con sus antinomias, con sus oposiciones, precisamente por su afán de poseer un valor estético y, por este motivo, por su tendencia a ser autónoma. Con expresiones que recuerdan el pensamiento de Marcuse, afirma Adorno: «En la música completamente autónoma, se da una oposición con la sociedad, consistente en revolverse contra la pretensión de dominio que se enmascara a través de las relaciones de producción [...]. Esto es lo que le impide a la sociología de la música hacer una interpretación de este arte como si no fuera más que la continuación de la sociedad haciendo uso de otros medios» [22*].

Se podría llegar a la conclusión un poco simplista de que Adorno traza un programa crítico *comprometido,* pero esto supondría reducir el pensamiento del musicólogo alemán a una genérica exigencia de compromiso social, exigencia que, con respecto a alguien como Adorno, que se ocupa de un arte tan abstracto como es la música, está por supuesto fuera de lugar, por lo cual, en caso de darse tal exigencia, habría que pensar que sería fruto de una «mala conciencia» por parte del autor. Sin embargo, Adorno es más radical que todo eso y nos brinda planteamientos más ricos. Al afirmar, como de hecho afirma Adorno, que la crítica musical debe ser algo comprometido, parece como si quisiera decirnos que, además de ser crítica de arte, o lo que es igual, emitir un juicio estético, debe emitir un juicio acerca de la sociedad que, de un modo u otro, se refleja sobre la obra. Se incurriría entonces en esa sociología que se agrega o se acerca a la crítica musical con el fin de satisfacer las exigencias de compromiso [social] de una parte de los lectores y de los críticos. Ahora bien, Adorno dota su discurso de otro enfoque: la crítica no puede dejar jamás de ser comprometida si lo que pretende es, justamente, ser auténtica crítica con

---

[21*] Ibíd., pp. 247-248.

[22*] Ibíd., p. 249.

respecto a una obra de arte. Resulta que el valor estético es un valor social; por ello, si la crítica no quiere limitarse a ser, por un lado, un mero análisis de los componentes formales de una obra y, por otro, una sociología empírica o científica —o sea, una constatación de los más pobres e inesenciales nexos sociales en los que la música se inserta—, deberá ser crítica estética y social al mismo tiempo, esto es, una crítica comprometida en la emisión de un juicio valorativo global.

Es algo admitido por toda la crítica idealista que la crítica musical, y no sólo la musical, debe hacer una valoración de la obra; únicamente cuando se habla de sociología del arte se insiste en la exigencia de que la crítica sea objetiva, o lo que es igual, científica, por entenderse que una valoración de la obra en el plano sociológico podría enturbiar el juicio estético a emitir sobre aquélla, a causa de la presencia de elementos ajenos a dicho juicio. Así, pues, conforme al principio de la división del trabajo y de las competencias, la sociología de la música se tolera siempre que no se mezcle con el discurso estético y se constituya como disciplina en sí misma. Pese a lo expuesto, Adorno nos ha ofrecido con su obra un ejemplo de cómo la sociología de la música puede sernos de utilidad en un terreno diferente, al meter en juego la valoración estética e incluso servirse de ella como punto de partida para llevar a cabo el discurso sociológico propiamente dicho. En realidad, para Adorno, la música no es arte más que, cuando además de ser arte, es reflejo de la sociedad. Ya, dentro de un ensayo que data de 1932 [23], Adorno escribió: «Aquí y ahora, la música puede representar las antinomias sociales valiéndose tan sólo de su estructura, antinomias que son culpables del aislamiento que ella padece. La música será tanto mejor cuanto más profundamente sepa plasmar a través de su forma la fuerza de tales contradicciones y la necesidad de la superación social de éstas; asimismo, la música será tanto mejor cuanto con mayor pureza sepa enunciar, mediante las antinomias propias del lenguaje formal de que hace uso, el estado de necesidad de la situación social, apelando a la transformación con el lenguaje cifrado del dolor. No la favorece el hecho de que fije su mirada en la sociedad con confuso terror; cumplirá mejor su función social si representa, a través del material que la caracteriza y de acuerdo con las leyes formales por las que se rige, los problemas sociales que ella contiene en sí misma, incluso al nivel más escondido de su técnica. El deber de la música como arte llega a ser así vagamente análogo al deber de la teoría social» [24].

No se quiere entrar aquí ahora en la discusión de si son meritorios o

---

[23] Cfr. Theodor W. Adorno, «Zur gesellschaftlichen Lage der Musik» («En torno a la situación social de la música»), en *Zeitschrift für Sozialforschung (Revista de Investigación Social)*, núm. 1, Leipzig, 1932.

[24] Theodor W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, pp. 85-86.

no los resultados obtenidos con los análisis de Adorno ni tampoco si lo son o no todas las premisas filosóficas que sirven de base a su sociología musical. Lo que aquí tiene primacía es demostrar cómo la obra de Adorno se ha constituido en un punto de referencia obligado para cuantos hoy le demandan a la sociología musical algo más que un gracioso discurso alrededor del «efecto social de la música». Después de todo, uno de los orígenes del divorcio protagonizado por la música y la cultura —del que todos se lamentan— estriba en la falta de capacidad de críticos e historiadores para conectar de un modo orgánico el lenguaje musical con el tejido social del que dicho lenguaje emerge; unos y otros, en cambio, lo que hacen es aislar la música de su entorno, ejercitándose bien en la crítica formalista, bien en esa crítica extraordinariamente estética que hace de la música el *lenguaje de los sentimientos.* Los bonitos discursos sociológicos que están hoy tan de moda no han sabido darle una solución a este problema, pues no han sido de ninguna utilidad en orden a reintegrar la música en la cultura. Se juzgue como se juzgue la obra de Adorno, está fuera de toda duda que el musicólogo recientemente desaparecido nos ha dejado un modelo de crítica en el que música y cultura y música y sociedad aparecen como momentos dialécticamente integrados en una misma historia de la humanidad.

# XI

## ¿Individualidad o universalidad del lenguaje musical? Un binomio irreconciliable

Hace unos viente años, se habría afirmado, seguramente sin un atisbo de duda, que la música *no* era un lenguaje universal, que todo estaba por demostrar: la historia, la evolución y las revoluciones del o de los lenguajes musicales y su relativismo histórico y geográfico; la multiplicidad de posturas adoptadas por los oyentes para acercarse con fruición a la música; los diversos niveles de comprensión y de educación observables en esos mismos oyentes con respecto a la música; la relatividad o pluralidad de las culturas musicales existentes, etc. Igualmente, hace unos veinte años, habrían brillado por su ausencia los signos de interrogación que se le han puesto al título de este escrito, puesto que la respuesta habría sido unívoca: el lenguaje musical es individual y no universal. Nuestra generación ha vivido de modo dramático y conflictivo la crisis del lenguaje tonal, la afirmación del atonalismo, de la dodecafonía, del serialismo integral, de la música aleatoria, de la música estocástica, etc., y ha debido de enfrentarse con entusiasmo a toda clase de conservadores, a los defensores del viejo orden tonal, sinónimo de reacción y de ataque (tanto para los de derechas como para los de izquierdas), y a un mundo que ya no tenía razón de ser por pertenecer inexorablemente a un pasado que había que enterrar. Afirmar que la música era un lenguaje universal no podía significar entonces más que la aceptación del tabú del lenguaje tonal, el cual, bajo la apariencia de una falsa universalidad, ocultaba todavía sus pretensiones totalitarias. Quienes sostenían la universalidad del lenguaje tonal —los Stravinski, los Hindemith o los Zdanov que todos recordamos—, sostenían en su conjunto la universalidad del lenguaje musical, intocable en sus estructuras fundamentales, aunque hubiese sido condenado por su incomunicabilidad. La idea de la historicidad del lenguaje musical y la negación de su universalidad parecían conquistas derivadas simplemente de los hechos, es decir, de la aceptación de la evolución de la música del siglo XIX.

Resultaría ser un juego, demasiado fácil quizá, poner patas arriba todo este discurso y hallar algún sofisma que nos permitiera hoy día afirmar todo lo contrario y volver a sacar a debate lo que hasta ayer parecía una conquista segura. De hecho, las seguridades no deben ser jamás demasiado sólidas; puede ser saludable para ellas que siempre alberguemos una pizca de duda. De cualquier manera, antes de que nos enfrentemos al antiguo problema de la universalidad del lenguaje musical, estará bien que recorramos rápidamente las etapas históricas a través de las cuales aquél se ha ido definiendo. Estaría de más repetir o resumir ahora el camino secular por el que ha discurrido el pensamiento musical hasta nuestros días. En este sentido, bastará con señalar que, desde los tiempos de Pitágoras, con escasísimas excepciones, la idea que ha prevalecido ha sido la de que el lenguaje musical es universal, se fundamenta sobre estructuras racionales y su universalidad deriva, precisamente, de su racionalidad. Desde Pitágoras hasta Rameau se ha opinado que la música es comprensible para el hombre porque a la racionalidad del universo le corresponde una sustancial racionalidad del espíritu humano. Las corrientes empiristas han sido siempre minoritarias y han llevado las de perder en Occidente hasta en el siglo XVIII, motivo por el que siempre ha prevalecido la idea de que la música es una y de que la única música válida no puede ser otra que la música tradicional de Occidente. Las diferencias de estilo que se constataban de una época a otra, y que tampoco podían ser ignoradas, venían a justificarse en base al concepto de progreso, como triunfo de una racionalidad cada vez mayor, de una adecuación cada vez más perfecta a un modelo absoluto hacia el que el compositor iría tendiendo. La invención de la tonalidad en el Renacimiento y la consiguiente reflexión sobre la misma llevaron al reforzamiento del concepto de universalidad del lenguaje musical. La racionalización que iba asociada a la tonalidad, si se comparaba ésta con el universo plurimodal medieval, no podía hacer otra cosa que confirmar la idea de que la tonalidad representaba una importante etapa, quizá la decisiva, en el camino de una radical racionalización y, en consecuencia, de una radical universalización del lenguaje musical, conquista del hombre racional occidental a la que habrían de adaptarse rápidamente todos los hombres pertenecientes al mundo civilizado. La elaboración de esta doctrina en términos rigurosos por parte de Descartes, Rameau, Euler y Tartini se vino a enfrentar con las doctrinas empiristas y con la estética del sentimiento que, sobre todo enn la segunda mitad del siglo XVIII, se fueron afirmando con una fuerza cada vez mayor. Si la música nacía del sentimiento y al sentimiento se remitía, toda la urdimbre conceptual sobre la cual se sustentó durante siglos la idea de la universalidad del lenguaje musical se ponía en entredicho y, de un modo o de otro, esto obligaba a un replanteamiento de dicha idea, que habría de disponer de una proyección totalmente nueva en el futuro. El corazón y el sentimiento no siempre

habían gozado, dentro de la tradición filosófica de Occidente, del mismo grado de universalidad que había gozado la razón, habiendo pesado siempre sobre uno y otro una sombra de sospecha con respecto a la solidez de sus frutos. Es con Rameau y con los enciclopedistas —aunque uno y otros lo vean desde diferentes ópticas— con quienes se comienza a distinguir dentro de la música, y a separar nítidamente uno de otro, dos elementos opuestos y contrastantes entre sí: la armonía y la melodía, cada uno de ellos predicable de cada uno de los sectores en que está dicotomizado el hombre: la razón y el sentimiento. Las soluciones que se arbitran son discrepantes, si bien diametralmente idénticas: el sentimiento, el corazón, el gusto, es el dominio de lo privado, de la individualidad, de la diversidad, de la particularidad; la razón es el dominio de lo universal, de lo necesario, de lo siempre igual, de la ley. Resulta inútil decir que es la melodía la que ejerce su soberanía en el primer reino, mientras que la armonía, con sus férreas leyes, la ejerce en el segundo. Los diferentes puntos de vista que tienen Rameau y los enciclopedistas se resumen sencillamente en la cuestión de concederle el privilegio a uno o a otro de los ámbitos a los que se ha aludido: el modo de considerar, respectivamente, los dos distintos dominios es sustancialmente igual en los dos bandos. Este contraste, apenas atisbado a mediados del siglo XVIII y en absoluto sin aclarar todavía hoy por lo que se refiere a todas las consecuencias del mismo, tanto en el plano teórico como en el práctico, hace explosión de forma manifiesta gracias al pensamiento de Rousseau. Ya Rameau había indicado diáfanamente que la música en cuanto que lenguaje universal era armonía y ley natural; todo lo que es extraño al campo de la armonía es familiar al campo de la melodía, o dicho con otras palabras, al campo del gusto, de lo relativo, de lo histórico, de lo contingente, de lo transitorio, de las inevitables diferencias debidas al espacio y al tiempo. Rousseau no hace otra cosa que retomar, con signo opuesto, este enfoque, radicalizándolo. Es cierto que la armonía tiene que ver con la universalidad del lenguaje, pero, justamente en cuanto tal, es una universalidad muda y vacía por lo que atañe al campo de la expresión, que tiene que ver tan sólo con lo particular y con lo individual. El tormentoso problema derivado de la relación que se establece entre música y lenguaje adquiere una nueva impronta gracias al pensamiento de Rousseau: a través de su íntima unión, música y palabra recuperan su existencia auténtica y sin alienar, pero a condiciónn de que ambas reconquisten su dimensión particular, individual e irrepetible. De aquí nacen tanto la revalorización de la variedad de los lenguajes y de sus peculiares acentos como la revalorización de la invención melódica más adecuada al acento y a la sonoridad de cada lengua, al margen de su abstracta universalidad conceptual. La melodía se convierte así en el punto clave del lenguaje musical, punto clave que saca fuerzas de su condensación expresiva, de su individualidad irrepetible. Las dife-

rencias históricas y geográficas se constituyen en la garantía de su fuerza y de su autenticidad expresiva. La expresión es siempre individual; la universalidad es siempre impersonal. Por este motivo, el lenguaje musical, si es expresivo —y cuando es expresivo— es siempre individual. Todo el proceso de redescubrimiento y revalorización del folklore, de las escuelas nacionales, del canto popular, de las expresiones musicales de las clases [sociales] y de los pueblos en situación de inferioridad con respecto a otros que los oprimen, nace de esa operación intelectual ligada al descubrimiento del sentimiento como de aquello que lleva consigo el descubrimiento del individuo y de sus peculiaridades frente a las prestaciones inertes e impersonales de la razón universal.

En medio de todo esto, ¿cómo se la puede encuadrar entonces a la tonalidad?: ¿como lenguaje de la razón y, por ello, como lenguaje no conveniente para la expresión del sentimiento?, o bien ¿como lenguaje del corazón también, por cuanto que es apto para la invención melódica? En este caso, ¿es la tonalidad uno de los muchos lenguajes de que hace uso la música que puede sustituirse por un nuevo lenguaje el día de mañana, o posee una validez ahistórica, lo que querría decir casi universal? Ahora bien, en este caso, ¿se puede establecer como hipótesis una universalidad que sea distinta de la universalidad inherente a la razón? Son preguntas para las cuales es difícil improvisar respuestas rápidas, precisas y perentorias; sin embargo, el pensamiento de los siglos XIX y XX se ha empeñado duramente en intentar deshacer el complicado nudo de problemas que ha surgido de la reflexión sobre la vieja —pero siempre renovable— cuestión de la universalidad del lenguaje musical. Después de Rousseau, con el romanticismo y la aparición de las escuelas nacionales, la idea de la universalidad del lenguaje musical se había ido debilitando cada vez más profunda e irreparablemente: el descubrimiento de los lenguajes musicales de los países extraeuropeos, la supervivencia de las escalas modales en el seno de las tradiciones campesinas, así como la supervivencia en Oriente de escalas distintas de las de Occidente, todo esto no podía hacer otra cosa que reforzar las dudas relativas a la universalidad e inmutabilidad del lenguaje musical, aparte de hacer surgir otras dudas relativas a la posibilidad de comprender con facilidad e inmediatez el lenguaje musical de todos aquellos pueblos que no compartían el nuestro: los extraeuropeos. El imperialismo musical de Occidente no estaba realmente acabado, puesto que iniciaba, justamente entonces, la era de la colonización, pero la colonización conlleva siempre, inevitablemente, el problema de la confrontación con los demás, así como el problema del descubrimiento de que existe lo diferente. Decretar que lo diferente, por ser tal, se identifica con lo inferior puede ser una solución, pero a la larga no funciona, porque incluso los colonizadores, con mucha frecuencia, aprenden y toman cosas prestadas de los colonizados. Y, entonces, el relativismo cultural puede, poco a poco,

ocupar el puesto del viejo imperialismo universalista que había regido durante muchos siglos gracias a la ausencia de cotejos con otros lenguajes. En la segunda mitad del siglo XIX, otro imponente fenómeno vino a darles con mano dura a quienes sostenían la relatividad e historicidad del lenguaje musical: la crisis del lenguaje tonal, lenguaje éste que comenzaba a manifestar signos de ruptura cada vez más evidentes en su interior. Tal vez, nadie mejor que Hanslick, con su lúcida racionalidad, aportó elementos que pudieran parecer más decisivos al objeto de sostener la historicidad del lenguaje musical. Dentro del prefacio de su obra *La ópera moderna,* escribió lo siguiente: «El célebre axioma mediante el cual lo "*verdaderamente* bello" [¿y quién se erige en juez de esta cualidad?] no puede ya perder su fascinación, ni siquiera después de muchísimo tiempo, es por lo que concierne a la música poco más que un bello modo de hablar. La música es como la naturaleza, que, en cada otoño, hace que se muera un mundo lleno de flores del que habrá de nacer nuevos brotes. Toda composición musical es una obra humana, producto de determinada individualidad época y cultura; por consiguiente, siempre se halla integrada por una serie de elementos sujetos a una mortalidad más o menos rápida o más o menos lenta.» Y, dentro de su obra *De lo bello en la música,* escribió análogamente: «No hay ningún arte que ponga fuera de uso tantas formas, ni con tanta rapidez, como lo hace la música. Modulaciones, cadencias, progresiones de intervalos, concatenaciones de armonías, tal número de todas ellas se alcanzan en un período de cincuenta años o, mejor aún, en uno de treinta, que el compositor de gusto no puede seguir empleándolas por mucho tiempo y se ve obligado a buscar nuevos medios musicales de los que servirse.» Quizá sea ésta la primera vez que se hable en términos tan explícitos de evolución o de «consumo» del lenguaje musical; de aquí deriva, obviamente, la idea de que las mismas armonía y tonalidad no representan más que uno de los momentos, una etapa de dicho «consumo», y que el sistema no se halla conectado con ninguna necesidad ni con ninguna universalidad: es menester andarse con cuidado para no incurrir en la creencia —es Hanslick otra vez quien nos habla— de «que este [el actual] sistema musical sea el único y necesario». Ya es sabido que toda la estética hanslickiana ponía el acento sobre el momento constructivo, proyectual [1*], formal e intelectual, conectado con la creatividad artística, y que las ideas de Hanslick acerca de la historicidad del lenguaje musical se hallaban en perfecta consonancia con semejante trasfondo. Sin embargo, una amplia corriente, más bien una amplísima corriente del pensamiento

[1*] El término «proyectual» no es de uso corriente en castellano, pero dado que sí se usa en materia de estética arquitectónica, ¿por qué no usarlo también en materia de estética musical, máxime si se piensa que arquitectura y música son las dos artes que presentan más afinidades desde un punto de vista estrictamente formalista?

decimonónico, empujaba en otra dirección muy distinta, tendiendo a concebir el lenguaje de la música como lenguaje del corazón o de los sentimientos, en el que corazón y sentimientos no eran vistos ya, como lo habían sido por los iluministas, como el mundo de nuestras emociones privadas, sino como órganos de acceso a lo infinito, a lo que, de otro modo, no se podría haber accedido, por ser incomunicable, inexpresable e inefable, mediante el lenguaje de la razón. Se producía así una recuperación de la idea de la universalidad, si bien desde una perspectiva del todo irracional o arracional. El corazón, como vía de acceso a lo inefable y a lo absoluto es, ni más ni menos, igual en todos los hombres, por cuanto que todos los corazones hablan una misma lengua en la que se prescinde de las categorías logicodiscursivas. En su universalidad, el corazón apela a todo eso que hay —en cada hombre— de más profundo, de más instintivo, de más vinculado a lo que no ha sido todavía estructurado por la historia y por la civilización. Las diferencias, que ya no pueden ignorarse, que separan entre sí a los distintos lenguajes musicales existentes, así como la pluralidad de lenguajes que se nos brinda, representan una inevitable concreción histórica y geográfica por encima de un sustrato idéntico y permanente en todos ellos, que es el que nos permite comprender, o mejor dicho sentir de manera intensa y participativa, tanto el canto gregoriano como la polifonía flamenca o una sinfonía de Beethoven: lenguajes, estilos y formas diferentes pero todas ellas partícipes del mismo anhelo por lo infinito, todas igualmente reveladoras de profundas y eternas verdades.

La disolución del sistema tonal y la sucesiva invención de la dodecafonía han puesto en evidencia de manera aún más manifiesta el problema, distanciando todavía más las posiciones que defienden unos de las que defienden otros al respecto. En la música y en el pensamiento musical del siglo XX, hasta la última postguerra, el contraste entre quienes creen en la eternidad y en la universalidad del sistema tonal —como Hindemith o Stravinski— y quienes creen en su historicidad y en su caducidad —como Schönberg— es notabilísimo, sin posibilidad alguna de mediación entre un extremo y otro. Y las aguas se han vuelto aún más turbias con las más recientes vanguardias, ya que con éstas ha comenzado a tambalearse el concepto propiamente dicho de lenguaje musical. Con el serialismo integral y con la música aleatoria se ha destruido desde sus cimientos la idea de que pudiera existir, de cualquier modo que ello fuere, un lenguaje musical con una estructuración que sacara sus motivaciones de una relación precisa entre *naturaleza* de la música y *naturaleza* de la percepción auditiva e intelectiva humana. Descartada esta relación, a la música se la ha estructurado según un principio abstracto que se le ha impuesto desde el exterior, principio que no encontraba su justificación en la música en sí misma. La polémica entre «naturalistas» y «convencionalistas» ha quedado vaciada de significado por no existir ya el objeto generador de la

disputa, es decir, el lenguaje musical. No es éste el lugar idóneo para entrar en la discusión de este fenómeno, debido a los confines inciertos y a las complejas implicaciones ideológicas y estéticas del mismo, pues tal actuación nos alejaría del problema central alrededor del cual gira el presente análisis. Por supuesto que, desde la última postguerra hasta el día de hoy, la discusión sobre la real o presunta universalidad del lenguaje musical se ha modificado profundamente en sus contornos, hasta el punto de aparecer ya ante nosotros como una discusión absolutamente superada y extinguida. No obstante, el problema continúa estando sin resolver del todo: bien mirado, el complejo fenómeno de las vanguardias de la última postguerra puede servirnos para acometer una reflexión radical en torno a toda la problemática inherente al lenguaje musical. Si pensamos en la historia de la música desde el siglo XVIII hasta nuestros días, podremos percatarnos fácilmente de un fenómeno pendular que se ha dado desde entonces, por el cual se han ido alternando épocas en las que ha prevalecido la tendencia a un proceso de universalización del lenguaje musical con épocas en las que ha parecido que prevaleciera la tendencia a la diversificación y al descubrimiento de los individualismos en materia también de lenguaje musical. Todo el iluminismo estuvo dominado por el imperialismo vienés y por la tendencia a imponer el estilo, las formas, el gusto y el propio lenguaje como algo *universal,* como algo absoluto, como un logro conectado con un nivel superior de la civilización humana, nivel que todos, antes o después, habrían de alcanzar. Se ha hablado ya de cómo fuertes empujes de signo contrario se habían ido manifestando durante todo el siglo XIX e incluso durante las primeras décadas del XX. El desarrollo de la etnomusicología, el descubrimiento de la música de los *demás,* la crisis del lenguaje tonal y la invención de otros sistemas —de entre todos el primero la dodecafonía—, tuvieron un impacto determinante sobre múltiples estilos y pensamientos musicales que por entonces se fueron gestando. Pudieron coexistir así, en pleno siglo XX, la tradición vienesa schönberguiana, Bartok y Kodaly, Prokofiev y Shostakovich, Stravinski y Cage, Varese y Milhaud. La multiplicidad de lenguajes existente en el seno de una misma música llamada culta y académica no hacía más que ratificar la arraigada convicción de que el lenguaje musical era pluralista, es decir, un producto histórico y, a lo mejor, hasta social, y que la variedad de estilos, de modos, de formas, de acercamientos tan diversos, había puesto en relación entre sí las diferentes posiciones adoptadas por los distintos países, por las distintas áreas geográficas, por las distintas tradiciones, y, de acuerdo con una visión marxista del asunto, incluso había puesto en relación la clase social dominante con las que no lo eran. Pese a todo, aunque el pluralismo esté todavía hoy muy en boga, no se puede dejar de señalar que, desde la última postguerra para acá, la tendencia reinante en el campo de la música —y no sólo en el de la música— se ha encaminado en dirección opuesta.

En el transcurso de pocos años ha habido un vigoroso impulso unificador, gracias al cual —poniendo entre paréntesis a las retaguardias (es decir, a cuantos se mantenían en posiciones aparentemente *superadas* y que ya no estaban de moda)— las vanguardias han tendido, de hecho, hacia una unificación de los lenguajes musicales en uso. Nunca había ocurrido, en la medida que ocurre en las últimas décadas, que músicos de vanguardia nacidos en Tokio o en Los Angeles, en Colonia o en Milán, se asemejaran tanto en sus producciones, y es más: resulta bastante difícil para el oyente distinguirlos en función de los países de procedencia o en función de presuntos principios diversos sobre los que se basen sus respectivas músicas. Se ha observado entre nosotros, sin salir de Italia, cómo el músico considerado comprometido, cuando se escucha su obra, se diferencia bastante poco o nada del colega no comprometido o que rechaza radicalmente el principio mismo del compromiso. El lenguaje musical —si es que, no obstante, se puede seguir hablando de lenguaje— se ha encaminado durante muchos años, de hecho, hacia una unificación; podríamos decir, empleando la terminología más conocida, que se ha encaminado hacia la universalización. Ahora bien, ¿cómo ha sobrevenido esta universalización en las vanguardias de la última postguerra? No resultaría de ninguna utilidad que, habiendo llegado a este punto, retomáramos los muchos tópicos propios de nuestra civilización de masas, que tiende a nivelar todas las formas de la expresión humana, a estandardizarlas dentro de clichés predispuestos, a instituir lenguajes «universales» iguales para Tokio y para Nueva York, para Colonia y para Johannesburgo, y es obvio que este proceso que se ha verificado en todos los lenguajes y comportamientos humanos, no ha podido dejar de ejercer también sus influencias sobre el lenguaje musical, tendiendo a sofocar y a encarcelar los individualismos, las peculiaridades, las tradiciones locales, que se hallan relegadas ahora al ámbito de los estudios especializados, de los museos de folklore, de las filmotecas estatales o de las cátedras universitarias. Pero no ha sido sólo este fenómeno —demasiado conocido como para que se hable de él en este escrito— el que ha inducido a este proceso de universalización. Además del vertiginoso aumento de cambios culturales y de la intensificación de la información a todos los niveles, hay que tener en cuenta el proceso de uniformidad al que se han sometido los instrumentos musicales y, finalmente, la importancia que ha adquirido la difusión de la música electrónica y el uso de la computadora. Este último fenómeno ha dado un nuevo impulso a la instauración de un lenguaje musical que, más que *universal* en el sentido clásico de la palabra, querría denominar internacional.

Por lo que se refiere a ciertos aspectos, tal vez podría concluirse que la música de estas últimas décadas, en su praxis concreta, ha favorecido el reforzamiento de la vieja y —aparentemente ahora— trasnochada teoría de

la universalidad del lenguaje musical. Es indudable que, desde una perspectiva del todo empírica, no se puede dejar de constatar que hoy el lenguaje musical se encamina cada vez más hacia una uniformidad, en la que Este y Oeste, Sur y Norte tienden con ahínco a aproximarse y a confundirse en sus límites. En cualquier caso, el problema radica en comprender qué es lo que hay bajo esta uniformidad tendenciosa: de qué lenguaje musical se trata. ¿Se trata de uno más de entre tantos lenguajes como se han ido sucediendo a lo largo de la historia de la música? ¿Se trata de un lenguaje nacido de alguna evolución de la dodecafonía o de una especie de nueva «Commonwealth» [2*] musical? O todavía más: ¿se trata del lenguaje universal que, por fin, ha triunfado sobre todos individualismos anteriores? No resulta fácil responder a cuestiones tan intrincadas que implican juicios históricos, quizá demasiado globales, acerca de fenómenos tan bien articulados y complejos. Sin embargo, circunscribiéndonos a la observación de algunos de los rasgos más vistosos de la historia de la música de la última postguerra, se puede advertir sin dificultad cómo en este período resaltan dos factores que, en parte, se oponen entre sí: por un lado, se alcanza un nivel extremado de complicación proyectual, inventándose abstrusas reglas constructivas *ad hoc* [3*] para cada composición; por otro, parece como si estuviéramos en presencia de una regresión de la escritura, de una reducción del lenguaje hasta el nivel cero, al objeto de ceder el puesto a hechos sonoros de tipo casi prelingüístico. Esto se puede corroborar de forma notoria, por ejemplo, a través de muchas composiciones hechas con aparatos electroacústicos, ante los cuales, a efectos perceptivos, a pesar de la gran sofisticación tecnológica de los medios empleados, parece como si estuviéramos en presencia de hechos sonoros sumamente elementales. He usado a propósito el término *hechos* sonoros y no lenguaje musical, por entrañar este último una estructuración perceptible de los elementos sonoros que entran en juego; pero sucede realmente que muchas composiciones sonoras de vanguardia presentan, con frecuencia, caracteres regresivos desde el punto de vista lingüístico: a menudo, se basan en acontecimientos sonoros bastante simples, como pueden ser contrastes violentos entre masas sonoras, ritmos repetitivos elementales, choques tímbricos o dinámicos escasamente estruturados. Pese al compromiso ideológico, intelectual, político y filosófico del músico [de vanguardia], la música de éste cuenta, paradójicamente, con un reclamo mucho más instintivo desde el punto de vista perceptivo que una gran parte de la producción musical del siglo XVIII o del XIX. Asimismo, el factor *investigación-experimentación* tiende a poner de relieve la importancia de la per-

[2*] Mancomunidad.
[3*] Entiéndase específicas.

cepción auditiva, la importancia del sonido en cuanto sonido, considerando cada sonido, con independencia de los demás, como fenómeno, o mejor aún, como microfenómeno, con su evolución particular al margen de la evolución de los demás sonidos. Se habla de las microestructuras de la nueva música comparándolas con las macroestructuras de la denominada música clásica, pero quizá podría hablarse, de modo más conveniente, de débil o ausente estructuración en la nueva música frente a la *fuerte* estructuración vigente en la música precedente, o incluso podría hablarse del nivel prelingüístico o alingüístico de la nueva música frente a la estructuración claramente lingüística de la música de ayer. Aún más: podría hablarse de la preponderancia del evento en la vanguardia frente a la preponderancia de la función en la música del pasado.

Son numerosos los indicios que nos hacen pensar que tampoco esta orientación tiene visos, en absoluto, de ser algo definitivo; además, tales indicios nos están anunciando un retorno, o un reflujo o un progreso —según el punto de vista desde el que le miremos— hacia vertientes más tradicionales. Se aleja en exceso del tema que nos ocupa ahora, el hecho de que nos pongamos a emitir juicios sobre los grandes acontecimientos históricos, ya mencionados, de nuestra época. Pero es muy interesante, en cambio, señalar cómo una de las funciones principales asumidas por un sector destacado de la vanguardia ha sido la de prestar atención a esos aspectos de la música que podríamos llamar prelógicos o precategoriales, que revelan, de un modo o de otro, la presencia de un elemento instintivo que no ha sido todavía canalizado a través de instituciones históricamente verificables, o en formas y en lenguajes codificados por una tradición. Quizá pueda uno atreverse a denominar tal elemento el *universal* presente en el lenguaje musical, *universal* en tanto que, en cierto sentido, existe antes del lenguaje: factor, de una amplitud y una profundidad indefinidas, mediante el cual podremos aprehender cualquier cosa perteneciente a músicas de pueblos apartadísimos del nuestro en el espacio y en el tiempo, aun cuando desconozcamos todo acerca de sus culturas y de sus lenguajes y no sepamos nada sobre sus escalas, sus modos, sus armonías y los significados atribuidos a unos y a otras por su tradiciones. Y acaso también, gracias a este factor, los chinos o los bantúes puedan aprehender algo de la música de la *Novena* de Beethoven incluso sin haber leído a Schiller ni saber nada acerca de la forma sonata, de nuestro romanticismo y de la Revolución francesa. Tal vez, la vanguardia haya tenido, al menos, este mérito: el de subrayar, en esta regresión lingüística suya, ese aspecto prelingüístico de la música, esos elementos que podríamos llamar universales, sin atribuirles, por supuesto, ningún carácter de razón universal; se trata, más bien, de una universalidad ligada a esos elementos más íntimamente conectados con ciertos parámetros instintivos, prelógicos y prelingüísticos que se hallan en cada uno de nosotros y que representan de alguna manera

el sustrato, la premisa, la *conditio sine qua non,* para poder elevarnos por encima de un lenguaje, en el sentido tradicional del término.

En base a lo expuesto, el debate entre convencionalistas y no convencionalistas me parece mal planteado si se radicaliza en una de las alternativas con que se cuentan sin proveerla de vía de salida. Nuestras seguridades de ayer en torno a la historicidad del lenguaje o de los lenguajes musicales tienen sentido todavía con tal de que se disipen y se problematicen de modo conveniente. Se ha hablado mucho durante los últimos años, dentro de la lingüística, de una gramática generativa, que se situaría de alguna manera en el origen de todas las gramáticas de todas las posibles lenguas. Quizá, con el fin de comprender mejor la tesis que se sostiene aquí a propósito del lenguaje musical y de su parcial universalidad, se podría hablar también con respecto la música, desde un punto de vista completamente metafórico, de una especie de gramática generativa que hiciera posible la formación de los lenguajes musicales históricamente existentes. Por consiguiente, no más lenguajes musicales radicalmente convencionales, sino lenguajes fundados en ciertas premisas *universales* que representen una *conditio sine qua non* al objeto de que un lenguaje sea realmente musical y no, de forma pura y abstracta, imaginario. La vanguardia ha suministrado ejemplos, por una parte, de una convencionalización radical del lenguaje musical y, por otra, de una fuerte apelación, a través de una regresión lingüística, a ese fondo oscuro, prelógico, pero todavía musical en sentido lato, que existe en cada uno de nosotros. En este orden de cosas, no siempre se dice que la actitud que hacia la música se observa —activa o pasiva— no es totalmente fruto de la educación, sino que se trata de una musicalidad innata, instintiva, de un trasfondo del cual no se puede prescindir y sin el cual ninguna metodología didáctica, ni la más refinada y sofisticada, puede sacar nada en limpio, convirtiéndose en letra muerta. ¡Cuántas veces se constata en numerosos individuos que, a pesar de una absoluta carencia de educación musical, prorrumpe en ellos una musicalidad a nivel enteramente instintivo que consigue prescindir de la educación! ¡No me malinterpreten!: no pretendo afirmar con esto la inutilidad de la educación musical; simplemente, quiero decir que, a veces, la educación musical no es suficiente y que hay individuos, por completo sordos para la música, con respecto a los cuales la educación puede, como mucho, favorecer una comprensión más o menos abstracta del lenguaje musical. Cuando, por el contrario, la educación se encuentra con un terreno más fértil, donde los gérmenes de una musicalidad innata están ya presentes, puede provocar un discurso que suscite todo un flujo de resonancias, poniendo en movimiento mecanismos profundos que están necesitados tan sólo de que se los engrase y se los ponga en situación de funcionar.

Concluyendo, digamos que el lenguaje musical, visto desde esta pers-

pectiva, no nos parece, por algunos aspectos nada secundarios de que se reviste, ni algo convencional ni algo totalmente susceptible de ser historiable, sino algo dotado en cualquier caso, de ciertos elementos que podrían denominarse tal vez, a falta de otros términos más adecuados, universales. El lenguaje musical no es convencional por cuanto que ya se ha demostrado ampliamente, a lo largo de nuestro siglo, cómo un lenguaje musical, para ser tal, es decir, algo de lo que se disfruta y que se comunica, no puede fundarse exclusivamente en una convención cualquiera, sino que debe sentar sus cimientos sobre elementos que guarden una estricta correlación con la psicología de la percepción y con ciertos parámetros profundos inherentes a determinada estructura de base que presenta el ser humano. Tampoco el lenguaje musical es algo totalmente susceptible de ser historiable porque en ninguna civilización, ningún lenguaje musical es reducible exclusivamente a ésta ni es, por tanto, únicamente un producto de la civilización y de la colectividad histórica y geográfica de que se trate. Cuando se intenta prescindir por completo de cualquier dato antropológico —como a menudo ha hecho la vanguardia, a causa de una radicalización utópica de las abstractas posibilidades inventivas de imaginarios lenguajes creados *ad hoc* para cada obra— se incurre inevitablemente en el solipsismo y en la incomunicabilidad. Además, sucede que el lenguaje musical, un lenguaje musical, no puede surgir por obra de una mera decisión o por otra de un decreto-ley. Los lenguajes musicales —empleo ahora intencionadamente el plural— surgen, se desarrollan, se transforman, en estricta conexión con un *humus*[4*] histórico que va más allá del puro terreno musical, pero teniendo siempre en cuenta los datos antropológicos, los cuales nunca deben ignorarse, pues si no uno se va por la tangente y, en lugar de un lenguaje se crea un universo indescifrable. Individualidad y universalidad, o si se prefiere, historicidad y naturalidad, no parecen, por tanto, términos irreconciliables de un antítesis radical; más bien, da la impresión de como si entre ellos se estableciera una estricta polaridad en la que uno y otro términos —individualidad y universalidad, o si se prefiere, historicidad y naturalidad— se implicaran recíprocamente. Quizá, la comunicabilidad y la capacidad de fruición propias del lenguaje musical se funden, precisamente, en la copresencia de estos dos términos en todas y cada una de las obras musicales.

[4*] Entiéndase circunstancias o condicionamientos.

# XII

## Pluralismo o confusión en el lenguaje de la música de hoy

Pluralismo: término que, desde hace muchos años, ha asumido un significado positivo. En política, pluralismo significa democracia; significa decir no al partido único; significa posibilidades de expresión para todos. Con relación a la música, también se puede hablar, con cierta satisfacción, de tendencias pluralistas por lo que se refiere a las manifestaciones que adopta en nuestros días. Hace pocos años, Armando Gentilucci escribía: «El panorama de la música actual aparece como multiforme, omnívoro, rico en materiales acústicos novísimos junto a otros cercenados por contextos estilisticohistóricos ya dados, desgastados por el consumo y provistos de una apertura hacia la multiplicidad, hacia la pluralidad de soluciones, de lenguajes y de estilos y hacia la gestualidad, como nunca; jamás había habido un precedente semejante a lo largo de toda la historia de la música» [1*]. A nadie se le puede ocurrir pensar, al menos en el mundo y en el tiempo en los que vivimos, que el pluralismo no entrañe un valor positivo. De hecho, se suele contraponer el pluralismo en arte al arte de un régimen, a la imposición de un único gusto artístico y al monolitismo que conlleva un único estilo oficial. Pero —siempre hay un *pero* a todas las cosas— el pluralismo puede acarrear también inconvenientes. El pluralismo podría incluso degenerar en la confusión de los lenguajes y su valor de libre elección podría entonces transformarse en su opuesto, es decir, en la indiferencia. Se podría objetar que este discurso esconde el juguecillo demasiado fácil del trastocamiento dialéctico, por obra del cual toda idea, todo concepto, puede transformarse en su contrario. Sin embargo, la única garantía de que disponemos para no convertirnos en víctimas de la dialéctica fácil estriba en razonar alrededor de los problemas que nos

[1*] Armando Gentilucci, *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, Fiesole, Discanto, 1980.

preocupan, extendiendo el campo de investigación para no incurrir en el esquematismo ideológico.

Estamos viviendo ahora esos años que marcan el fin de la o de las vanguardias. Para comprender lo que en esta época está sucediendo, es menester retroceder algunas décadas; sólo así se puede adquirir una noción clara acerca de lo que han representado las vanguardias y del significado de que se reviste hoy su indolora desaparición.

Desde los años cincuenta estamos acostumbrados a convivir con la vanguardia. Ésta ha sido más un concepto que un estilo. Y, para ser más precisos, querría subrayar el abismo que separa las neovanguardias de las vanguardias históricas de las primeras décadas del siglo XX. La vanguardia histórica se caracterizaba por la relación de tensión que mantenía con la tradición y, por consiguiente, con la historia. Se trataba de hacer cambiar la dirección de la historia, de inventar nuevos valores artísticos, éticos y políticos que sustituyeran a los viejos valores extenuados y desgastados. En realidad, hasta el futurismo, a pesar de su ansia de ruptura radical, de negación de la historia, proponía nuevos valores y, por tanto, una historia nueva que sustituyera a la vieja. Vistas desde esta óptica, las neovanguardias de la última postguerra no se erigen en una continuación de las vanguardias históricas; aquéllas representan una violenta y radical inversión en todo lo relativo a tendencias: una auténtica irrupción de novedades.

Es más: las neovanguardias elevan la novedad a categoría radical y exclusiva. No encierran tanta importancia cosas como que los historiadores indaguen hoy acerca del grado de novedad alcanzado por las neovanguardias y rastrean hasta hallar los antecedentes de éstas en Webern, en el futurismo, en el dadaísmo o en cualquier otro movimiento. Lo que cuenta, en definitiva, es la postura artística y psicológica adoptada por las neovanguardias, es decir, la postura de ruptura total, radical, al querer ser lo otro con respecto a la tradición, el perseguidor de la gran utopía consistente en cancelar y poner, de algún modo, en suspensión la historia.

Desde hace muchos años, críticos e historiadores acechan atentamente a todos los músicos de vanguardia con el fin de descubrir las novedades, los improvisados rodeos (rodeos numerosísimos, más bien ininterrumpidos). De hecho, la revolución permanente es algo que forma parte de *su* naturaleza. Se ha dicho que la vanguardia de estas últimas décadas vive en ruptura radical con la tradición y por tradición debe entenderse, sobre todo, lenguaje. Donde hay lenguaje hay historia, hay tradición; la vanguardia, en su negación de la historia, vive su negación del lenguaje. La vanguardia puede sobrevivir, o mejor dicho, ha podido sobrevivir, sólo mientras ha durado ese proceso ininterrumpido de negación, de negación incluso de sí misma. Es justamente de aquí que nace la esencia de un ininterrumpido impulso centrífugo que incita al músico a un continuo movi-

miento en el que debe renegar totalmente del propio pasado e incluso renovarlo.

Se podría objetar que, a pesar de intenciones tan radicales, a las neovanguardias se las insta para que también creen, a despecho de toda declaración [de principios], una especie de lenguaje, una tradición que les sea propia, una relación sui géneris con el pasado, una retórica e incluso una academia de sí mismas. Pero —repito— lo que cuenta son, más que los éxitos, las intenciones, y éstas se inflan de valor, sobre todo, por lo que atañe a las neovanguardias, en las que las declaraciones [de principios] valen tanto como las obras o, mejor aún, son una parte integrante, esencial y, a veces, sustitutiva de las obras en cuestión.

Ahora bien, volviendo al pluralismo o a la confusión —como prefiramos llamarlo—, nos preguntamos: ¿era pluralista la neovanguardia? Por lo que se refiere a ciertos sectores de ésta, no; por el contrario, se podría sostener que, en determinados momentos, fue absoluta, totalitaria e intolerante. Basta pensar en algún filón del serialismo de marca darmstadtiana para concluir que nada había más lejos de la mentalidad de la neovanguardia que el pluralismo. No obstante, por lo concerniente a su negación de toda situación que se mantuviera invariable y al ansia que la dominó de ininterrumpida autoseparación con respecto a un radicalismo que pretendió ser cada día que pasaba más radical que lo fue el día anterior, la neovanguardia sí consiguió —con el paso de los años— llegar, de hecho, a un pluralismo, pluralismo que se había ido insinuando un poco al mismo tiempo, tanto a través de la ideología como de la praxis vanguardista.

Podría uno informar fácilmente sobre cómo tuvo lugar la transición gradual, pero significativa, entre el dogmatismo de los años cincuenta y sesenta del serialismo integral y la progresiva afirmación —primeramente— de la aleatoridad y —finalmente— del experimentalismo, favorecido este último por el uso de los sintetizadores. Fue un lento y casi inadvertido deslizamiento de la vanguardia hacia el experimentalismo, hacia el encumbramiento del concepto de investigación (pero investigación ¿acerca de qué?: ¿acerca de algo que se encuentra o que se espera encontrar, o se trata de investigar por investigar?) como categoría suprema a tener en cuenta por el músico en su trabajo. Deslizamiento que, sin embargo, por un lado, demostró una pérdida de carga agresiva, de entusiasmo, de radicalismo, por parte de la vanguardia y, por otro, reveló una indudable afinidad, un parentesco entre los principios originarios [de la vanguardia] y los de un experimentalismo que, desde los años setenta para acá, ha sido cada vez más insistente.

La idea de que el artista deba experimentar nuevas técnicas, nuevos lenguajes, nuevos modos de expresar los sonidos, no es efectivamente nueva, si bien, según la época, el acento se ha puesto, en mayor o menor medida, sobre uno u otro momento de la experimentación: a veces, se ha

hecho más hincapié sobre la expresión, que se sirve de técnicas comunicativas ya ampliamente aceptadas; a veces, se ha hecho más hincapié —en los momentos de transición, de crisis, de renovación— sobre la investigación. Otra cosa ocurre, en cambio, cuando la investigación y la experimentación relativas al lenguaje y al sonido se convierten en el objetivo único y final del músico. También ésta es una forma de radicalismo, aunque muestre una imagen más abierta, más tolerante; es más: parece invitar a la máxima apertura hacia todo y hacia todos. Sin embargo, quizá se esconda, tras esta tolerancia, una total indolencia o indiferencia hacia todo y hacia todos. Se trata, pues, de un radicalismo que niega que pueda existir otro objetivo para el músico, a la hora de realizar su trabajo, que no sea el de la experimentación.

Entre el momento heroico de las neovanguardias y el momento de replegamiento del experimentalismo, el parentesco no estriba sólo en que uno y otro hayan compartido la misma idea monodireccional de base, sino —y acaso ésta sea la cosa más importante— en que también uno y otro han compartido una absoluta desconfianza con respecto tanto al valor del lenguaje como al valor del sentido que se les da a la obra y a la idea en sí de obra musical. En el fondo, éstos son los fundamentos ideológicos que se pueden verificar, desde la postguerra en adelante, en las múltiples y variadísimas formas y momentos de la mayor parte de los movimientos vanguardistas.

Ahora bien, ¿cabe entonces hablar de dogmatismo o de pluralismo con relación a las vanguardias de la última postguera? La presencia de personalidades tan diferentes como un Cage y un Stockhausen, un Berio y un Maderna, un Boulez y un Nono, que han hecho su aparición sobre el escenario del mundo más o menos a la vez, excluiría ya, de por sí, un estilo monolítico: el partido único. Es la historia la que acaba por enmarcarlos a todos de idéntica manera: con la misma moldura, y los hace correr a todos en la misma dirección. Lo que realmente crea una fraternidad entre los músicos en su mayor parte es esa idea en torno al cordón umbilical que nos une con el pasado y que hay que cortar para poder iniciar así una época sin historia, sin lazos, sin ataduras de ninguna clase. Stockhausen escribió: «Pasado, presente y futuro coexisten», y escribió esto para expresar su visión de una era sin historia. Esta actitud compartida por todos ellos, que al comienzo pudo constituir el trasfondo monolótico y dogmático de la vanguardia, poco a poco se fue debilitando: el horizonte se fue como aclarando y dejó entrever la imagen pluralista de la vanguardia, quizá —podría añadirse— la que fuera la imagen verdadera, la más auténtica de ella. Pero, más que el término pluralismo, sería oportuno emplear otro término, y entre todos los posibles el que se ajusta mejor a lo que describimos, aunque no haya sido acuñado por mí, es el término múltiples, que encontramos en el título del lúcido libro de Gentilucci ya citado. En el

contexto en el que se la emplea, multiplicidad significa multiplicidad de experiencias; el sentido que se le da a esta palabra dentro del libro es el de una invitación a ampliar la gama de posibilidades que se le brindan al músico y que deben ser activamente investigadas por éste.

La idea de que una multiplicidad de experiencias debería sustituir a la rigidez ideológica anterior, con una especie de jubilosa felicidad que contrastara con la imagen que se había tenido, sombría y empeñada en hacer alquimias, del serialismo más riguroso, se ha ido afirmando cada vez más en estos últimos años. Con el definitivo debilitamiento de la escuela de Darmstadt, se ha sentido por todas partes entre los músicos una sensación de alivio, de liberación, ¡algo así como si saliera al fin de un túnel negro y se volviera a la luz, al gozo reencontrado, a la alegría, al placer de hacer música!

¿Se ha tratado verdaderamente de un [nuevo] giro? Por lo que atañe a algunos aspectos —que tal vez no sean los más importantes—, indudablemente sí. En el transcurso de los últimos diez años ha habido un giro, aunque no se pueda decir que la nueva música sonara al oído de modo tan distinto a como suena la novísima. Para ciertos sectores, el giro no ha llegado a darse: la novísima música se puede considerar, de hecho, tan sólo una prolongación de la anterior, un deslizamiento hacia determinados rasgos ideológicos que ya habían estado presentes en las décadas precedentes.

No querría que se me malinterpretara; estoy hablando de neorrománticos, de neosimplistas, de neoclásicos, o para entenderme mejor, de las más jóvenes generaciones, se las llame como se las llame; y mi discurso no puede prescindir de eso que ellos son, de eso que pretenden ser, cuando efectúan sus afirmaciones programáticas. Se puede intentar examinar de forma sintética los puntos que nos permiten decir cómo todos esos músicos, en parte, han llevado a cabo una brusca inversión en cuanto a tendencias y cómo, en parte, han venido a ser únicamente como el farolillo de cola de la nueva música. En otras palabras, ¿representan los neorrománticos (llamémosles así por comodidad, aunque bajo esta etiqueta podamos imaginarnos una realidad más compleja y variada) el fin de las vanguardias o su fatigada prolongación? Y, entonces, el pluralismo o la multiplicidad que, indudablemente, caracteriza a la experiencia musical hoy día, ¿es la novedad aportada por los neorrománticos o es nada más la lógica conclusión de algunas premisas afirmadas antes ya por la vanguardia?

Habiendo visto el problema un poco superficialmente, parecería como si los elementos de oposición y de contraste prevalecieran. Los neorrománticos están cansados de revoluciones y quieren reengancharse a la tradición (¡se habla hoy tanto de reflujo!), a la música de los bellos tiempos antiguos, renunciando así al torbellino anterior, a las actitudes de revuelta, de revolución permanente, para poder volver a un sano artesanado musi-

cal. Se da, por tanto, un abandono de los áridos cerebralismos (pero ¿eran, después de todo, tan racionales los músicos de los años sesenta?) para llegar a un reencuentro con los valores del sentimiento, a un reencuentro con el saludable gusto de componer obras que sean también agradables al oído, tras tantos galimatías e inaudibles intelectualismos de años de furia. Se da, finalmente, un abandono del rígido dogmatismo para llegar a un reencuentro, a través de la alegría, de la risa, de la diversión, de la verdad del sentimiento y de las auténticas emociones, con la música, ¡con la música que se ha compuesto siempre, con la que siempre se ha gozado! ¿Cómo hubiera podido uno imaginarse un giro más radical, una inversión más absoluta en cuanto a tendencias?

Según nuestro punto de vista, podemos encuadrar a los neorrománticos entre los jóvenes que han abandonado los entusiasmos de la revolución por el reflujo, refugiándose en lo privado, en las pequeñas alegrías domésticas; o bien encuadrarlos entre los que finalmente reencontraron el sendero correcto de la sana tradición musical, renunciando a los elitismos artificiosos del pasado. No obstante, los problemas de los que hablamos, si se los mira un poco más a fondo, son algo más complejos de lo que parecen y no se los puede reducir a un esquema rígido.

Si la vanguardia se distinguía por su cariz intensamente ideológico, sin importar la dirección en que se encaminara, hoy día los movimientos neorrománticos se distinguen, en cambio, por una desatada aversión por toda ideología; de aquí el pluralismo, el experimentalismo, la aceptación de todo lo que se inserta en la esfera de lo musical y, en especial, en la esfera de lo que se podría denominar lo «musical placentero». Si estas dos actitudes que comentamos son irreductiblemente opuestas, al menos desde el punto de vista psicológico, de la psicología de la creatividad, por lo que se refiere a la postura que adopta el compositor frente a la materia sonora, hay, sin embargo, entre ellas un parentesco de fondo más importante que todo eso: la negación que se hace de la historia; negación que para la vanguardia asume la forma de rechazo radical, mientras que para los neorrománticos asumía la forma de mera indiferencia. Para la vanguardia, el rechazo de la historia se fundamentaba en el rechazo del devenir, del proceso, en el rechazo del conocimiento o incluso del simple deseo de proceder, en el rechazo de cualquier tensión hacia el futuro; de aquí la negación del lenguaje y de la expresión: si no hay futuro hacia el que tender, no hay nada que expresar; no hay más que contemplación estática: la música como puro acto de autoescucharse.

Para los neorrománticos, el rechazo de la historia se fundamenta en la indiferencia ante el devenir. Los neorrománticos —o mejor, tal vez, habría que definirlos como neoclásicos— instauran una relación neutra con el pasado, ya que el pasado es, casi como el futuro, un eterno presente o —empleando términos nietzscheanos— un eterno retorno. Los contactos

de la vanguardia con Oriente, acaecidos a varios niveles de intensidad y de calidad, fueron, en cualquier caso, significativos. Por significar el rechazo de cierto historicismo occidental, pudieron resultar saludables para nuestra cultura esos contactos con formas de pensamiento extremadamente antihistóricas; saludables, si no por otra cosa, por permitirnos tomar conciencia de la superficialidad de cierto historicismo entendido como fácil e ininterrumpido progreso (pero ¿progreso en qué y hacia dónde?)[2]. Esta propensión hacia Oriente ha sido menor en los neorrománticos; sin embargo, la negación con respecto a la historia como toma de conciencia del proceso de los acontecimientoss se ha seguido dando entre los neorrománticos, de la misma manera que se ha seguido dando entre ellos cierta indiferencia con respecto al sentido que hubiera de tener el proyecto [musical] en cuestión. Los neorrománticos o neoclásicos (como se los prefiera llamar, desde el momento en que de la tensión romántica, precisamente, no me parece que haya nada en ellos), con su música, con su ideología, con su modo de obrar, marchan en una dirección en la que se otorga el privilegio a esos aspectos de lo real que se reúnen bajo el nombre de *efímero*. No deseo, ciertamente, negar la existencia de lo efímero, pero no deseo tampoco otorgarle el privilegio a lo efímero en detrimento de otros parámetros de la vida y de la música. Indudablemente, cuando se adopta una postura de máxima apertura hacia el pasado, hacia la tradición, se da una neutralidad con respecto a la historia o —empleando términos filosóficos— una postura nihilista. La recuperación de la tonalidad, por ejemplo, puede inscribirse en esa superación de la contraposición entre lo tonal y lo atonal, entre lo serial y lo no serial. Todo puede servir y funcionar viéndolo desde la óptica de esta recuperación neoclásica de la música romántica y postromántica. En el mismo contexto puede inscribirse la recuperación del público: los *mass media* encadenan instrumentalmente la atención del público; el músico no debe desdeñar nunca estos medios,

[2] Recientemente, un músico (Hubert Stuppner) escribía agudamente: «La vanguardia contemporánea respira a ritmo de conmoción vegetal. Las nuevas vanguardias han olvidado mucho más [que las anteriores] el sentido de la dialéctica dramática típico de la música occidental: esa secular tensión que se consuma artificialmente en la bipolaridad temática o en el dualismo antagonista, en la contraposición de tesis y antítesis, en la dinámica de clímax y tiempo medido. Tal proceso de fijación ha sido redimido hoy día por el puro fluir o por un *continuum* irregular que sigue únicamente la lógica del crecimiento sentimental. En el lugar de la conflictividad escatológica con comienzo y fin (con nacimiento y muerte) se abre camino, cada vez más, la concepción de un tiempo cíclico, símbolo del eterno retorno. El material sonoro va descargándose de la electricidad que provenía de la contraposición de atracción-repulsión-tensión-solución-comienzo-culminación-fin; eso es siempre menos magnético. De este modo, se consigue que los materiales más heterogéneos coexistan pacíficamente. ¡Todo se vincula con todo: el universo de las vibraciones acústicas deviene un ingente vivero de ideas y formas musicales! Nos hallamos nuevamente en el comienzo.»

sean cuales fueren, sino que debe utilizarlos para divertir al público, para atraerlo, para apasionarlo, para hacerlo reír o para hacerlo llorar, pues ¡todos los medios son buenos, incluso la persuasión oculta!

De la satisfacción que sentían las vanguardias por su lenguaje, o mejor dicho, por un no-lenguaje críptico; de la satisfacción que sentían por contraponer al deseo de un código y de un lenguaje por parte del oyente la provocación del no-lenguaje, de la insensatez, a menudo como fin en sí misma, se ha pasado a la satisfacción de servir al público, a la satisfacción de adularlo, yendo así las vanguardias en contra de su propia mentalidad. El uso funcional del material sonoro, en el que pueden incluirse los fragmentos descompuestos de un pasado próximo o remoto, forma parte de la ideología de los neorrománticos: uso perfectamente funcional con relación al público, uso que tiende a degradar la música a partir de un hipotético gusto medio del público.

A modo de conclusión, y sin correr el riesgo de incurrir en lo paradójico, si examinamos la historia de la música de la última postguerra (¡digo *historia,* si bien los protagonistas de esta etapa de la historia rechazan la idea de haber hecho historia!), pueden hacerse algunas indicaciones muy generales, aunque sean provisionales. En primer lugar, puede constatarse el paso que se ha dado desde cierta tendencia centralizadora y autoritaria hasta un pluralismo cada vez más marcado, para llegar a la teorización del pluralismo como condición privilegiada y esencial de una música que aspire a una vida plena. Más que de una intervención en cuanto a tendencias, se ha tratado del fenómeno —como ya se ha dicho— consistente en acentuar y exasperar principios constitutivos de la nueva música. La negación del lenguaje y del concepto de obra comporta inevitablemente adoptar una actitud de indiferencia y de neutralidad ante la historia y la tradición. En este horizonte ideológico [3*], en el que todos los gustos son pardos, o tal vez hoy podríamos decir mejor que son grises, el pluralismo es la lógica traducción musical de una ausencia programática de tensión histórica.

¿Qué tenemos entonces: pluralismo o confusión? Quizá ni lo uno ni lo otro. Si yo debiera ponerle un nuevo título a este escrito, tal título sería, probablemente, equivalencia de lenguajes. A causa del trasfondo nihilista común a toda o, como mínimo, a un gran sector de la música nueva y novísima, se ha pasado de la negación polémica radical, violenta del lenguaje, a la fase actual, más tranquila, más desencantada, acaso más radicalmente nihilista, de la indferencia hacia el lenguaje. Ahora sí se hace uso del lenguaje otra vez, pero a base de gestos automáticos con los que se

[3*] ¡Cuántas veces se ha observado, con razón o sin ella, que, pese a todas las diferencias verbales existentes entre ellas, la música serial se asemeja mucho a la aleatoria y toda la nueva música se asemeja entre sí!

intenta imitar a quienes hablan o se finge hablar, convirtiendo —con desapego e indiferencia— cualquier lenguaje en lenguaje propio.

Presenta todo esto una incuestionable similitud con el lenguaje que se emplea en los *mass media*. En la televisión todos hablan, ninguno escucha y todos continúan hablando; todo es igual a todo y todo se consuma en una indiferencia feliz, gozosa y estúpida. No estamos todavía en el fin del mundo para que nos comportemos así, debiéndose añadir que no todos se identifican con semejante vanguardia neorromántica, postmoderna o neoclásica. Con esto, únicamente quiero subrayar un par de hechos: por una parte, esta generación de jóvenes y aguerridos músicos no constituye otra cosa que una lógica prolongación, y tal vez la conclusión, de algunas premisas esenciales ya contenidas en la nueva música de los años cincuenta; por otra parte, aunque prefiramos de forma personal el pluralismo al dogmatismo, no debemos dejarnos deslumbrar por lo múltiple y por el pluralismo cuando uno y otro no se erigen en caminos alternativos que nos llevan a algún lugar, y ni siquiera intentan indicarme un camino mejor que otro, sino que solamente representan la indiferencia con respecto a todos los caminos que pueden llevarnos a lugares posibles.

Pese a todo lo expuesto, hoy día, todavía hay sitio dentro de la música, y no sólo dentro de ella, para abordar un experimentalismo y un pluralismo que no aspiren a ser exclusivamente un fin en sí mismos, sino un pluralismo en el que el hecho de experimentar finalice con un buen resultado; un pluralismo con el que al público no sólo se le satisfaga y se le complazca, sino que propice que ese mismo público pueda ser como un sostén, como un apoyo para el músico, a quien aquél intentará ayudar en el camino a recorrer, transitando al menos un trozo de éste en su compañía.

# APÉNDICE

# Estética musical e historiografía [1*]

Cualquiera que se apreste para acometer el estudio de la historia de la estética se topa con los problemas típicos de la historiografía filosófica, que no hay por qué recordar aquí por ser una tarea inútil. Mas la historia de la estética también puede dirigir su mirada hacia otros problemas más específicos, sobre todo si lo que hace es centrar su atención sobre un arte en particular; entonces, la historia de la estética propiamente dicha se situará en la encrucijada en la que coincidirá con la historia del arte, la historia del gusto y la historia de las técnicas artísticas. La cuestión historiográfica se complica, además, posteriormente con otro problema: si el historiador de la estética [general] ha de saber dónde hallar las fuentes que le permitan realizar su trabajo, esto es, los escritos de los filósofos que se hayan ocupado de lo bello y del arte, quien, a su vez, pretenda elaborar la historia de la estética [especial] relativa a un arte ha de enfrentarse a un material mucho más vasto y heterogéneo, con respecto al cual ha de efectuar exclusiones que restringen arbitrariamente el horizonte historiográfico del propio historiador; si éste, en cambio, acepta incondicionalmente todo el material existente, corre el riesgo de dispersarse y de elaborar una historia que no es filosófica. Tal vez sea la estética musical el caso más

[1*] Para ampliar información sobre este tema véase AM31, Introducciones [I] y [II], pp. 21-28, cap. III. El período de transición entre el mundo antiguo y el medieval: 3. Boecio y la música «mundana», pp. 92-95; cap. IX. El iluminismo y los enciclopedistas: 4. Estética e historiografía, pp. 223-227; cap. XII. La reacción contra el romanticismo: el positivismo: 2. La historiografía, a caballo entre el romanticismo y el positivismo, pp. 334-336; cap. XIV. El neoidealismo italiano y la estética musical: 4. La crítica y la historiografía idealistas, pp. 383-385, y cap. XV. La estética y la sociología de la música: 5. Carl Dalhaus: historia e historiografía musicales, pp. 441-414.

complejo de cuantos se le puedan brindar al historiador [de la estética], no sólo por los motivos ya expuestos, sino también por haber sido la música el arte que, dentro de la historia de la cultura, ha experimentado mayores oscilaciones por lo que se refiere a las opiniones que de ella han tenido tanto filósofos como hombres de cultura. Debido a esto, el problema más grave que se le plantea al historiador de la estética musical es, justamente, el de las fuentes: la selección que dentro de éstas se haga, las inclusiones o exclusiones que con respecto a los documentos se efectúe, son cosas que entrañan, en realidad, un problema de orden filosófico; de hecho, en tal selección influye de manera determinante el concepto que el historiador tenga no sólo de la estética sino también de la música en sí.

Asimismo, si se piensa, aunque sólo sea por encima, en el destino de la música desde la antigüedad griega hasta el mundo moderno y en las relaciones que estableció dicho arte con la cultura, con las demás artes y hasta con los filósofos, se puede rendir cuentas fácilmente de la clase de dificultades que le pueden surgir al historiador en su camino. El término mismo de *estética* musical ya es equívoco, por implicar aquella perspectiva estética desde la cual el arte que se somete a examen no es otro que la música, y algo así no se puede decir, *grosso modo,* que suceda antes del siglo XVIII. Ahora bien, si se observa cuán rico fue el pensamiento filosófico en torno a la música durante los siglos anteriores al XVIII, resultaría injusto y arbitrario circunscribir el trabajo del historiador a los dos últimos siglos. No obstante, incluso admitiendo un concepto más elástico de estética, desligado de la filosofía del gusto del siglo XVIII y de los orígenes empiristas o baumgartenianos que aquélla presentaba, el problema persiste, y con una complejidad aún mayor. De hecho, si se echa marcha atrás en el tiempo, se puede constatar el hecho de que reflexiones sobre la música han existido a muchos niveles diferentes y, a menudo, las fuentes filosóficas más oficiales no siempre han sido las más autorizadas.

Si examinamos el pensamiento griego, las fuentes más notables para llevar a cabo la reconstrucción de la *estética* musical antigua las hallaremos, incuestionablemente, en los escritos de Platón y de Aristóteles. Mas la enorme escisión que entre *música mundana* y *música humana* se descubre en todo el pensamiento antiguo, repercute directamente sobre la literatura que gira alrededor del tema que nos preocupa. Dejando por un momento a un lado a los grandes filósofos de la antigüedad en cuyos textos está siempre presente esa rígida división [entre música *mundana* y música *humana*] —división que, frecuentemente, adopta la forma de un doble y contradictorio modo de considerar la música, como, por ejemplo, ocurre en los diálogos platónicos—, uno se pregunta si los numerosos tratados del mundo alejandrino y, más tarde, del mundo medieval referentes a problemas de teoría, de armonía, de acústica y de matemáticas poseen, en realidad, una relevancia desde el punto de vista filosófico. Los tratados de

Aristóxeno, Jámblico, Porfirio, Pseudo Plutarco o Arístides Quintiliano, así como los tratados medievales de san Agustín, Boecio, Casiodoro, etc., que a menudo parecen prolijos y pedantes y que sólo a través de alguna frase, aquí y allá, ofrecen un mínimo de interés por lo que atañe al valor estético de la música, sin embargo, tras una atenta lectura que sepa insertarlos en el contexto de la cultura y del pensamiento filosófico antiguo y medieval adquieren una dimensión filosófica más concreta. En primer lugar, estos teóricos, aun en el caso de no manifestar interés por otra cosa, manifiestan interés por la música en cuanto tal y opinan, en consecuencia, que el mundo de los sonidos es racionalizable. El salto, del todo verificable, que se da entre el tratado técnico de música y las reflexiones que sobre ésta puede hacer un filósofo es relacionable, ni más ni menos, con la escisión operada por la filosofía, y en el fondo por toda la sociedad antigua, entre la música de las esferas, inexistente como sonido físico, como arte en el sentido moderno de la palabra, y la música propiamente dicha, la producida por los músicos, individuos que desempeñan un oficio indigno de hombres libres. En esta brecha que separa una y otra clase de música está el origen del tipo de literatura que en torno a la música se puede encontrar desde la Grecia antigua hasta, tal vez, todo el Renacimiento: los dos manantiales de conocimientos musicales de que disponemos, el auténticamente filosófico y el —en apariencia— puramente técnico, no constituyen, en verdad, para el historiador de la estética dos modalidades de fuentes distintas o alternativas, sino que representan, una y otra, la expresión y el resultado de una concepción filosófica de la música muy definida. A fin de cuentas, el divorcio existente entre música y cultura, que muchos lamentan todavía como si se tratara de un fenómeno característico de nuestro tiempo, acaso tengan su origen en esa antigua brecha, ya comentada, mucho más radical.

Así, pues, la dificultad a la que ha de enfrentarse el historiador de hoy día cuando pretende orientarse y fijar algunos criterios metodológicos a la hora de seleccionar el material que se le brinda, estriba en ese doble binomio que, desde la antigüedad hasta el siglo XVIII, ha catalizado el pensamiento musical. Si bien es cierto que por parte de los filósofos la música *humana,* esto es, la música propiamente dicha, es devaluada como arte y, con frecuencia, catalogada como sutil y diabólico medio de condenación y corrupción de las almas, no es raro que uno se encuentre, sin embargo, con una perspectiva filosófica alternativa —aunque se dé a veces de forma inconsciente— precisamente en muchos tratados técnicos en los que el matemático, el teórico de la música y hasta el músico ofrecen análisis a través de los cuales se transparenta el deseo que abrigan todos ellos de comprender la música por lo que respecta a sus efectos sobre el espíritu del oyente, así como el deseo de descubrir el secreto del poder que aquélla ejerce sobre nuestra psiquis y su mecanismo de funcionamiento. De

esta manera, en el Renacimiento, aun cuando la Contrarreforma, al censurar la música, produjera toda una serie de textos que parecían condenarla, paralelamente se asistió a la gestación de otros tratados que, más que ser obra de los filósofos, lo fue de los teóricos, quienes elaboraron los nuevos principios de la armonía y, al mismo tiempo, sentaron las bases para que se decantara una nueva concepción de la música *humana*. De hecho, las nuevas leyes de la armonía, sobre las que se fundamentan los efectos humanos de la música, son leyes naturales y eternas, no habiendo música que valga al margen de ellas.

El historiador de la estética musical se encuentra siempre, por tanto, ante dos diferentes u opuestos órdenes de análisis, entre los que no debería plantearse un problema de alternativa, sino más bien de integración. No se trata de elegir entre una historia del pensamiento filosófico concerniente a la música y una historia del pensamiento teórico: la existencia de estos dos manantiales de conocimientos musicales, aparentemente tan extraños entre sí, está motivada por un principio filosófico, cuyo alcance se corrobora en el transcurso de la historia, no sólo del pensamiento musical sino de la propia música, en el que radica el alejamiento que tradicionalmente ha habido entre la música y la cultura, alejamiento que sólo parcialmente fue acortado, primero, por la Reforma protestante y, después, por el pensamiento iluminista.

# Indice onomástico


Abert, Herman, 39.
Adorno, Theodor Wiesengrund, 19, 99, 99 n, 100, 134, 145, 145 n, 146, 146 n, 149, 149 n, 150, 150 n, 151, 151 n, 152, 153, 154, 155, 156 n, 157, 158, 159, 159 n, 160, 160 n, 161, 165, 166, 166 n, 167 n, 169, 169 n, 170, 171, 171 n, 172, 172 n, 173, 174, 174 n, 175.
Agustín, Aurelio: san, 201.
Albinoni, Tomaso, 110.
Alembert, Jean-Baptiste Le Rond, 163 n, 165.
Alighieri, Dante, 16.
Anceschi, Luciano, 50 n.
Ariosto, Ludovico, 16.
Arístides, Quintiliano, 203.
Aristóteles, 200.
Aristóxeno de Tarento, 203.
Artom, Camillo, 47, 47 n, 48.
Bach, Johann Sebastian, 17, 18, 34, 39, 65, 65 n, 66, 66 n, 67, 68, 68 n, 69, 77 n, 81 n, 82 n, 92, 138 n.
Ballo, Ferdinando, 51.
Balzac, Honoré de, 168.
Banfi, Antonio, 50, 50 n.
Barthes, Roland, 75 n, 83, 83 n.
Bartok, Béla, 183.
Beethoven, Ludwig van, 15, 17, 18, 58, 138, 166, 169, 182, 186.
Berg, Alban, 134, 136, 138.
Bergson, Henri-Louis, 94, 96, 137, 138.
Berio, Luciano, 192.
Berndtson, Arthur, 98.
Boecio, Anicio Manlio Torcuato Severino, 201 n, 203.
Bonomi, Andrea, 138 n.
Bortolotto, Mario, 133 n, 138 n, 139 n.
Boulez, Pierre, 82, 135, 135 n, 137, 137 n, 139, 141, 192.
Brahms, Johannes, 42, 169.
Brelet, Gisèle, 19, 47, 61, 80, 81, 81 n, 87, 117, 117 n, 118, 118 n, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 138, 139, 139 n.
Burney, Charles, 162, 162 n.
Busoni, Ferruccio, 51.
Cage, John, 139, 141, 142, 142 n, 143, 144, 145, 166, 183, 192.
Carnap, Rudolf, 87, 88.
Casella, Alfredo, 31, 34.
Casiodoro, 201.
Cassirer, Ernst, 87, 88, 96.
Chailley, Jacques, 65 n, 66, 67, 68, 68 n, 69, 70, 72, 73, 77 n.
Chopin, Fredérick, 15.
Cione, Edmondo, 31.
Cooke, Derick, 53, 53 n, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 63, 77 n.
Croce, Benedetto, 25, 26, 27, 28, 28 n, 29, 31, 32, 32 n, 33, 34, 36, 38, 40, 40 n, 41, 42, 43, 45, 46, 49, 103.
Dallapiccola, Luigi, 35, 36.
D'Amico, Fedele, 51, 59, 63.
Debussy, Claude-Achille, 136, 137, 138.
Descartes, René, 178.
De Schloezer: *véase* Schloezer, Boris de.
Euler, Leonhard, 178.
Fechner, Gustav Theodor, 26.
Federico II: rey de Prusia, llamado el Grande, 110.
Feldmann, Morton, 143, 143 n.

Finkelstein, Sidney, 49, 171 n.
Gatti, Guido Maria, 19, 31, 38, 34, 48, 51, 102.
Gavazzeni, Gianandrea, 48.
Gentile, Giovanni, 31.
Gentilucci, Armando, 139 n, 142, 189, 189 n, 192.
Ginzburg, Leone, 31.
Graziosi, Giorgio, 31, 103.
Guyau, Jean-Marie, 26, 167.
Häendel, Georg Friedrich, 69.
Hanslick, Eduard, 26, 45, 46, 48, n, 53, 61, 83, 87, 93, 181.
Hauser, Arnold, 164, 164 n.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 28, 104 n.
Herbart, Johann Friedrich, 26.
Hindemith, Paul, 177, 182.
Homero, 16, 48, 105.
Jámblico, 23.
Juvarra, Filippo, 71.
Kodaly, Zoltan, 183.
Kierkegaard, Sören Aabye, 138.
Lalo, Charles, 167.
Langer, Susanne, 56, 56 n, 57, 76, 76 n, 77, 81, 83, 87, 87 n, 88, 89, 90, 90 n, 91, 92 n, 93, 93 n, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.
Leibniz, Gottfried Wilhelm von, 61.
Leibowitz, René, 49.
Leopardi, Giacomo, 58.
Lévi-Strauss, Claude, 76, 76 n, 77, 78, 78 n, 80, 80 n, 81, 81 n, 82, 82 n, 84, 84 n, 138, 138 n, 144, 145.
Lulli, Giovannni Battista, 69.
Maderna, Bruno, 192.
Mahler, Gustav, 15, 134.
Marcuse, Herbert, 173.
Martinet, André, 77.
Marx, Heinrich Karl, 168, 168 n.
Mersmann, Hans, 47.
Meyer, Leonard, 79, 79 n, 80.
Mila, Massimo, 45, 45 n, 46, 47, 47 n, 48, 48 n, 49, 49 n, 50, 51, 101, 101 n.
Milhaud, Darius, 183.
Monteverdi, Claudio, 41.
Morris, Charles, 58, 59, 62, 77.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 17, 39, 86, 166.
Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 138.
Nono, Luigi, 192.
Palestrina, Giovanni Pierluigi, 39, 41, 59, 106.
Pannain, Guido, 31, 42, 42 n, 43, 43 n, 44, 48, 49.
Parente, Alfredo, 29, 29 n, 30, 31, 31 n, 33, 34, 35, 35, 35 n, 36, 36 n, 37, 37 n, 43, 44, 46, 46 n, 48, 49, 50.
Pestalozza, Luigi, 51.
Pirro, André, 66, 66 n, 77 n, 92.
Pitágoras, 61, 178.
Platón, 61, 202.
Porfirio de Tiro, 203.
Prokofiev, Serguéi, 183.
Pseudo Plutarco, 203.
Pugliatti, Salvatore, 31 n.
Quantz, Johann Joachim, 110, 178, 179.
Rameau, Jean-Philippe, 59, 69.
Riemann, Karl Wilhelm Julius Hugo, 38.
Rognoni, Luigi, 51.
Ronga, Luigi, 37, 38, 38 n, 39, 40, 40 n, 41, 42 n.
Rousseau, Jean-Jacques, 165, 165 n, 179, 180.
Schiller, Johann Cristoph Friedrich, 186.
Schloezer, Boris de, 47, 48, 77, 81, 81 n, 82, 82 n, 138, 138 n.
Schönberg, Arnold, 53, 61, 107, 134, 135, 136, 138, 146, 146 n, 149, 150, 151, 182.
Schopenhauer, Arthur, 61.
Shostakovich, Dimitri, 183.
Schweitzer, Albert, 66, 66 n, 69, 70, 77 n, 92.
Scriabine, Marina, 81 n.
Silbermann, Alphons, 165 n.
Stockhausen, Karlheinz, 140, 140 n, 141, 166, 192.
Stravinski, Ígor, 49, 53, 55, 61, 76, 134, 136, 137, 139, 140, 145, 145 n, 146, 146 n, 149, 177, 182, 183.
Stuppner, Hubert, 195 n.
Supičič, Ivo, 165 n.
Taine, Hippolyte-Adolphe, 26, 167.
Tartini, Giuseppe, 178.
Tasso, Torcuato, 16, 41.
Torrefranca, Fausto, 28.
Valéry, Paul, 127.
Varese, Edgar, 183.
Virgilio Maron, Publio, 16, 105.
Vivaldi, Antonio, 106, 110.
Vlad, Roman, 62, 62 n.
Wagner, Wilhelm Richard, 53, 59, 134, 136.
Weber, Max, 165, 165 n, 169, 170.
Webern, Anton, 131, 134, 135, 136, 141, 159, 190.
Wittgenstein, Ludwig Joseph, 87, 88.
Zarlino, Gioseffo, 59.
Zdanov, Andrei, 177.

3422067

Los ensayos recogidos en este volumen abarcan temas diversos: desde el problema de la interpretación musical hasta el análisis crítico de algunos textos recientes en torno a cuestiones de estética musical. No obstante, pese a su relativa variedad, todos giran en torno a un único problema: el lenguaje musical y su función comunicativa, problema que **Enrico Fubini** aborda desde distintos aspectos, aunque se imponga el estético-filosófico. No pretende el autor ofrecer soluciones definitivas ni desarrollar una única perspectiva estética de modo riguroso. **Música y lenguaje en la estética contemporánea** participa así de las rápidas mutaciones sufridas en las últimas décadas por la situación cultural y musical, así como de la creciente diversificación de estilos y formas. Precisamente en el complejo panorama cultural de hoy, estos ensayos aportan, si no conclusiones imposibles, sí unas lúcidas reflexiones sobre algunos de los hitos musicales y estéticos de nuestro siglo. Del mismo autor en esta colección: «La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX» (AM 31).

ISBN 84-206-8567-4

9 788420 685670

Alianza Editorial